کلامِ غالب کا
لسانی و اُسلوبیاتی مطالعہ
نبیلہ ازہر
مجلس ترقی ادب، لاہور
Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

کلامِ غالب

کا

لسانی و اُسلوبیاتی مطالعہ

از

نبیلہ ازہر

☆

مجلسِ ترقّیِ ادب

کلب روڈ، لاہور

ویب سائٹ: www.mtalahore.com

(میرزا اسد اللہ خاں غالب کے ایک سو پچاس ویں سالِ وفات کی مناسبت سے)

کلامِ غالب کا لسانی و اسلوبیاتی مطالعہ

از نبیلہ ازہر

طبع اوّل: فروری ۲۰۱۹ء/ جمادی الاوّل ۱۴۴۰ھ

تعداد: ۶۰۰

ناشر : ڈاکٹر تحسین فراقی
ناظمِ مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور

مطبع : مکتبۂ جدید پریس، لاہور

قیمت : ۶۰۰/ روپے

فون : 99200857 ، 99200856

ای میل : majlista2014@gmail.com

یہ کتاب محکمۂ اطلاعات وثقافت حکومتِ پنجاب کے تعاون سے شائع ہوئی۔

فہرستِ ابواب

☆☆☆

پیش لفظ

زمانے کا ارتقا تغیر و تبدل سے مشروط ہے۔ مسائلِ زیست کی نوعیت کے ساتھ ساتھ فکر و نظر کے زاویے اور سوچ کے پیرائے تبدیل ہو رہے ہیں۔ نئے ادبی رجحانات اور تحقیقی و تنقیدی تناظرات متعارف ہو رہے ہیں، بالخصوص لسانیات و اُسلوبیات کی روشنی میں زبان و ادب کا مطالعہ سائنسی بنیادوں پر کیا جا رہا ہے تا کہ ارتقائے زبان اور مسائلِ اُسلوب کی تفہیم بہتر طور پر کی جا سکے۔ ایسے میں غالب صد رنگ کے نئے رنگ دریافت کرنا اور انھیں لسانیات و اسلوبیات کے جدید تنقیدی تناظر میں پرکھنا ایک دلچسپ ادبی مشغلے سے کسی طور کم نہیں۔ بلاشبہ ہر عہد کا قاری اپنے ذوقِ تجسس اور علم و تجربے کی روشنی میں کلامِ غالب کو از سرِ نو پڑھنا اور سمجھنا چاہتا ہے۔ چنانچہ جب راقم الحروف کی کلاسیکی ادبیات و غالبیات سے دلچسپی کو مدِ نظر رکھتے ہوئے موضوعِ مقالہ یعنی "کلامِ غالب کا لسانی و اُسلوبیاتی مطالعہ" تفویض ہوا تو خوشی کے ساتھ ساتھ یہ فکر بھی دامن گیر ہوئی کہ اس بسیط موضوع سے انصاف کیوں کر ہو سکے گا؟ کہیں گنجینۂ لفظ و معنی کی گرہ کشائی میں بات مزید الجھ نہ جائے، اشکال و ابہام کا عیب نہ در آئے، مقالہ بے جا ضخامت کی حدود میں داخل نہ ہو جائے... غالب جیسی دیو ہیکل شخصیت کے سامنے اپنی کم مائیگی کا احساس کچھ اور بھی بڑھ گیا اور ہوا بھی یہی کہ اس طلسماتی اندازِ بیان کی تہہ تک پہنچنا مشکل ہو گیا۔ بارہا قدم ڈگمگائے اور مایۂ ناز غالب شناسوں کی چراغِ فکر سے اکتسابِ نور کیا تاہم بہت کچھ جان لینے اور تحریر کر لینے کے بعد بھی تشنگی برقرار رہی۔ گویا: ع

حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

کلامِ غالب کے لسانی و اُسلوبیاتی مطالعے کے لیے جو پہلو منتخب کیے وہ سب اپنی جگہ اتنے بسیط و ہمہ گیر تھے کہ ہر پہلو جداگانہ اور مکمل تحقیق کا متقاضی نظر آیا۔ کلامِ غالب کی انھی مشکلات کے باعث اکثر یہ مفروضہ بھی سامنے آیا کہ غالب پر اس قدر شد و مد سے تحقیقی و تنقیدی سرمایہ فراہم ہو چکا ہے کہ اب مزید کچھ کہنے سننے کی گنجائش موجود نہیں لیکن میرے نزدیک مطالعۂ غالب کو کسی ایک منزل پر چھوڑ دینا تحقیقِ غالب کے امکانات کی راہیں مسدود کرنے اور غالب فہمی کے آگے بند باندھنے کے مترادف ہوگا۔ غالب کی شاعری میں فکرِ امروز سے زیادہ فکرِ فردا کی کارفرمائی ہے۔ اس لیے ہر زماں و ہر نسل کلامِ غالب کی سحر کاری کی تفہیم کا حق رکھتی ہے۔ وہ زندگی کے شاعر تھے اور زندگی کے بدلتے ہوئے منظر نامے میں ان کی شاعری بھی ایک نیا جنم لیتی محسوس ہوتی ہے۔ پروفیسر محمد حسن نے درست لکھا ہے کہ:

"غالب وہ آئینہ ہے جس میں صدیاں اپنا چہرہ دیکھتی ہیں۔ ہر بڑا شاعر مختلف ادوار کے ہاتھ

میں آئینہ دیتا ہے اور اس آئینے میں وہ تصویریں اُبھرتی ہیں جو وہ دور دیکھنا چاہتا ہے۔''[۱]

گزشتہ صدیوں کے آئینے میں دیکھیں تو مطالعۂ غالب کا تناظر ہر دور میں تبدیل ہوتا رہا ہے اور غالب کی شاعری کو ہر عہد کے ادبی رویوں، رجحانات اور تحریکوں کے پس منظر میں پڑھا اور سمجھا جاتا رہا ہے۔ عہدِ سرسید میں اصلاحی تحریکیں زور پکڑ رہی تھیں اور ''نیچرل شاعری'' کی اصطلاح وضع کر کے شعر کو اصلاحِ معاشرہ کا وسیلہ ٹھہرایا جا رہا تھا۔ چنانچہ حالی ''یادگارِ غالب'' میں اپنے استاد کی قدآور شخصیت سے مرعوب ہونے کے باوجود یہ کہتے نظر آئے کہ:

''مرزا کی لائف میں کوئی مہتم بالشان واقعہ ان کی شاعری و انشاپردازی کے سوا نظر نہیں آتا...۔''[۲]

اُنیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں غزل کا وجود ہی خطرے میں پڑ گیا لیکن ہر زمانہ غالب کی ندرتِ تخیّل و طرفگیٔ اسلوب کا معترف رہا۔ یہاں تک کہ علامہ اقبال نے بھی غالب کو اپنا روحانی پیشوا تسلیم کیا اور نظم ''مرزا غالب'' میں انھیں زبردست خراجِ تحسین پیش کیا۔

عبدالرحمٰن بجنوری نے دیوانِ غالب کو عظمت میں الہامی کتابوں کے ہم پلّہ قرار دیا۔ رومانویت کے علم برداروں نے غالب کی انا پرستی اور جدت پسندی کی روشنی میں انھیں رومانی گردانا، ترقی پسندوں نے نوائے غالب میں انقلاب کا آہنگ تلاش کیا، سیکولر ذہنیت کے حامل لوگوں نے غالب کی وسیع المشربی اور انسان دوستی کا راگ الاپا تو وجودیوں کو غالب کی سخت کوشی اور تنہائی پسندی میں اپنا رنگ دکھائی دیا، صوفیہ نے ''صریرِ خامہ'' میں ''نوائے سروش'' اور ''نالۂ ناقوس'' کی صدائیں سنیں۔ نفسیاتی دبستانِ تنقید سے وابستہ ناقدین نے ان کی شخصیت کی نرگسیت اور انا پرستی کو موضوعِ بحث بنا کر کلامِ غالب کی نئی توجیہات پیش کیں۔ علامت پسندی کی تحریک نے مقبولیت حاصل کی تو کلامِ غالب سے تشکیک، رمز و ایما اور ابہام کے پہلو تلاش کیے جانے لگے۔ لسانیات، اسلوبیات، ساختیات اور پسِ ساختیات جیسے علمی و تنقیدی رویے مقبول ہوئے تو کلامِ غالب نقد و نظر کی اس جدید کسوٹی پر پرکھا جانے لگا۔ کلامِ غالب کی صوتیات کا تعین کرنے کے لیے اصوات شماری پر زور دیا جانے لگا تو کبھی لفظ شماری میں ذہنی توانائیاں صرف ہوئیں۔ الغرض دیوانِ غالب ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہر دور کا متجسس قاری اپنے تفکر کا عکس دیکھنے کا خواہش مند نظر آیا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ غالب شناسی کے تناظرات یونہی ہر دور میں تبدیل ہوتے رہیں گے، بقول ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی:

''ہر زمانہ شعرائے سلف کو اپنے طریقے سے پڑھتا ہے۔ ہر زمانے کی ترجیحات مختلف ہوتی

۱- محمد حسن، پروفیسر، مضمون غالب صدیوں کے آئینے میں، مشمولہ جہات غالب مرتبہ ڈاکٹر عقیل احمد، غالب اکیڈمی، نئی دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۲۳۔

۲- حالی، یادگار غالب: ص ۵۔

ہیں اور ہر زمانہ اپنے ذوق کے مطابق اشعار اور شعرا کی درجہ بندی کرتا ہے۔ بڑے شاعر کے اکثر اشعار پر ہر زمانے میں اتفاق رائے کے باوجود ان اشعار کی معنویت اور مختلف اشعار کے مابین قبولیت اور ترجیح بھی مختلف ہوتی ہے۔''[۳]

صرف یہی نہیں بلکہ بعض اوقات ایک ہی موضوع پر لکھنے والے دو اشخاص کا اسلوب اور ترجیحات بھی یکسر مختلف ہوتی ہیں۔ راقم الحروف نے اس تحقیقی مقالے کو پانچ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ چونکہ اس مقالے کے کلیدی مباحث کا تعلق لسانیات اور اسلوبیات سے ہے لہٰذا ابتدائی دو ابواب مبادیاتِ لسانیات و اُسلوبیات پر مبنی ہیں۔

باب اوّل ''لسان، لسانیات اور لسانیاتی تنقید'' کے زیرِ عنوان قائم کیا گیا ہے جس میں لسانیات کے بنیادی مباحث یعنی لسانیات کے تصور کی توضیح، لسانی مطالعے کی حدود، منصب اور مقاصد، علم لسانیات کی مختلف شاخوں اور دیگر علوم سے تعلق و اشتراک کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ زبان سے متعلقہ دیگر مسائل مثلاً روزمرہ و محاورہ، ضرب الامثال، مرادفات، لسانی و معنوی تغیرات، اشتقاقیات، متروک، دخیل اور غریب الفاظ اور دیگر صرف ونحوی امتیازات کی نشان دہی کی گئی ہے نیز اردو زبان وادب میں لسانیاتی تحقیق وتنقید کی روایت کا اجمالی جائزہ لیا گیا ہے تاکہ اس تجزیاتی مطالعے کی روشنی میں غالب کے لسانی کمالات کو بہتر انداز میں سمجھا جا سکے۔

باب دوم بعنوان ''اُسلوب، اُسلوبیات اور اُسلوبیاتی تنقید'' میں تصورِ اُسلوب کی توضیح کے ساتھ ساتھ تشکیلِ اُسلوب کے بنیادی عناصر، اُسلوبیاتی تنقید اور مطالعے کی حدود پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ نیز اُسلوبیاتی تنقید پر کیے جانے والے اعتراضات کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔ اس باب کے آخر میں اُسلوبیاتی تحقیق وتنقید کی ادبی روایت کا مختصراً جائزہ لیا گیا ہے۔

ابتدائی دونوں ابواب اصل موضوع تک رسائی کا سفر آسان بنانے میں پُل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھی مباحث کی روشنی میں غالب کے لسانی اجتہادات و اُسلوبیاتی امتیازات کا تعین ممکن ہے تاہم ان ابواب میں تفصیل کی بجائے اختصار سے کام لیا گیا ہے۔

باب سوم یعنی '' کلامِ غالب کا لسانی مطالعہ'' کے تین جزو ہیں۔ جزو ''الف'' میں عہدِ غالب کے لسانی پس منظر پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالی گئی ہے۔ جزو ''ب'' میں غالب کے غیر معمولی لسانی شعور کا تجزیہ مکاتیبِ غالب کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ غالب کے خطوط سے وہ اقتباسات اخذ کیے گئے ہیں جن سے غالب کی زبان دانی اور زبان سازی عیاں ہے، فرہنگ وفنِ لغت سے دلچسپی، معرکۂ قاطع برہان، قواعدِ زبان، اشتقاقیات، صرف ونحوی مسائل، علمِ عروض، تذکیر وتانیث، واحد جمع، اسما وصفات، فصاحت و بلاغت،

۳۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، غالب پر چار تحریریں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۱ء، ص ۷۸۔

روزمرہ محاورہ اور عربی و فارسی کے لسانی امتیازات کی بابت غالب ایک واضح نقطۂ نظر رکھتے تھے۔ جزو ''ج'' میں دیوانِ غالب کی روشنی میں غالب کے لسانی اجتہادات، روزمرہ و محاورہ، رمز و کنایہ، سابقے لاحقے، تشبیہات و استعارات، ترکیب سازی اور دیگر لسانی تشکیلات کا احاطہ کیا گیا ہے۔

باب چہارم یعنی ''کلامِ غالب کا اُسلوبیاتی مطالعہ'' اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کے جدید تر تناظر میں تحریر کیا گیا ہے۔ اسلوبیاتی مطالعے کے بنیادی مراحل کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس باب کو مزید چار ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے یعنی:

الف: لفظیاتِ کلامِ غالب (Morphological Study of Ghalib)۔

ب: معنیاتِ کلامِ غالب (Semantical Study of Ghalib)۔

ج: صوتیاتِ کلامِ غالب (Phonological Study of Ghalib)۔

د: صرفیات ونحویاتِ کلامِ غالب (Syntactical Study of Ghalib)۔

یہاں اسلوبیات کے مغربی تصور سے صَرفِ نظر کرتے ہوئے مطالعۂ غالب کو محض لفظ و صوت شماری تک محدود کرنے اور ادب کو اعداد و شمار کی سائنس بنانے سے پہلوتہی کی گئی ہے اور غالب کے مطالعۂ اسلوب کو مشرقی شعریات کی صدیوں پرانی روایات کی روشنی میں تحریر کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی جو مشرقی و مغربی شعریات پر گہری نظر رکھتے ہیں، مطالعۂ غالب کے سلسلے میں ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ:

> ''مشرقی شعریات، مشرقی تہذیب اور مشرقی نظریۂ کائنات (Word View) سے ہمدردی اور واقفیت کے بغیر غالب کا مطالعہ ممکن نہیں ہوسکتا... غالب کے بارے میں بہت لکھا گیا ہے لیکن ان کا حق ادا ہونا اسی وقت شروع ہوگا جب انھیں کلاسیکی اور جدید دونوں تصورات کی روشنی میں بہ یک وقت پڑھا جائے۔''[۴]

غالب لفظ و معنی کے گہرے اشتراک پر یقین رکھتے تھے۔ الفاظ کی گنتی کی جاسکتی ہے لیکن ہر لفظ کے پس پردہ جو کثیر المعنویت اور تہ داری ہے، تخیل کی بلند پروازی اور ذومعنویت ہے اس کا اعداد و شمار کیوں کر ممکن ہے۔ یہ تحقیقی مقالہ رقم کرتے ہوئے غالب کا درج ذیل شعر مفروضۂ تحقیق کے طور پر سامنے رہا:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

تفہیمِ غالب کے امکانات لامحدود اور طلسماتی اندازِ بیان کی خوبیاں بے پایاں ہیں۔ کفایتِ لفظی اور محذوف جملوں کے شوق میں غالب بنا الفاظ کے بھی بہت کچھ کہہ جاتے ہیں۔ غالب اپنی شاعری میں لفظ کے استعمال کے نوع بہ نوع امکانات بروئے کار لائے ہیں۔ ''لفظیاتِ کلامِ غالب'' میں صنائع

۴۔ فاروقی، غالب پر چار تحریریں، ص ۸۷۔

بدائع لفظی، رعایاتِ لفظی، کفایتِ لفظی، تلمیحی الفاظ کی جدت، کلیدی، تمثیلی اور علامتی الفاظ کا تجزیہ شعری حوالوں کے توسط سے کیا گیا ہے۔

غالب کے نزدیک شاعری قافیہ پیمائی نہیں بلکہ معنی آفرینی ہے، چنانچہ ''معنیاتِ کلام غالب'' میں اولاً ان صنائع بدائع معنوی کی نشان دہی کی گئی ہے جن کے استعمال سے غالب کے کلام کی فکری سطح اور معنوی گہرائی میں اضافہ ہوا ہے۔ وفورِ معنی کے لیے غالب نے مختلف پیرائے اختیار کیے ہیں، جدتِ مضامین، خیال بندی کے ساتھ ساتھ ذومعنویت سے کام لیا ہے، نت نئی تراکیب اختراع کی ہیں۔ غالب کے یہاں معنیاتی توسیع کا نظام اس قدر پھیلا ہوا ہے کہ تشبیہات واستعارات ہوں یا سابقے لاحقے، محاورات وتلمیحات ہوں یا تہ داری وذومعنویت یا دیگر لسانی مہارتیں سب کا مقصد شعر کی معنوی سطح کو جدت وندرت سے مالا مال کرنا ہے، یہاں قاری اُلجھ کر رہ جاتا ہے کہ کس کس پہلو پر گرفت کرے۔

اسلوبیاتی مطالعے کا جزو ''ج'' غالب کی صوتیات سے دلچسپی پر مبنی ہے۔ غالب آہنگِ شعر اور موسیقیت پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان کی فنی بالیدگی کا ثبوت یہ ہے کہ وہ شاعری کے صوتی محاسن اُجاگر کرنے کے لیے کہیں عروضی اجتہادات سے کام لیتے ہیں اور مترنم اوزان وبحور، ردیف وقوافی کی ہم آہنگی، تکرارِ لفظی اور الفاظ کے دروبست سے غنائیت وشعریت کا اہتمام کرتے ہیں۔ اکثر وہ ایسے غنائی مصوّتے بروئے کار لاتے ہیں کہ شعر پر نغمے کا گمان گزرتا ہے۔

اسلوبیاتی مطالعے کا جزوِ چہارم ''صرفیات ونحویاتِ کلامِ غالب'' پر محیط ہے۔ وہ شاعری کو قواعد کا تابع نہیں بناتے بلکہ صرفی ونحوی سطح پر نت نئی تبدیلیاں متعارف کرواتے ہیں۔ صرفیات یعنی مفرد الفاظ کی جدت سے لے کر نحویات یعنی مرکب جملوں کی ندرت تک کلامِ غالب گنجینۂ معنی کا ایک طلسم ہے۔ انھوں نے ایک پختہ کار ماہر لسان کی طرح اردو زبان کی ترقی کی رفتار کو تیز تر کر دیا۔ ان کی شاعری کا ایک ایک مصرع اور ایک ایک لفظ بے شمار لسانی امکانات کا امین اور محتاجِ تحقیق ہے۔

باب پنجم ''حاصلِ مطالعہ'' کے زیرِ عنوان ہے جس میں ابوابِ گزشتہ کے چیدہ چیدہ نکات کا اجمالی جائزہ لیا گیا ہے اور نتائجِ فکر کی نشان دہی کی گئی ہے۔

یہاں یہ امر بھی قابلِ ذکر ہے کہ یہ لسانی واسلوبیاتی مطالعہ غالب کے اردو دیوان کی روشنی میں تحریر کیا گیا ہے۔ مقالے میں بطور مثال پیش کیے گئے تمام تر اشعار کے حوالے درج کیے گئے ہیں۔ اشعار کی صحت کا تعین کرنے کے لیے دیوانِ غالب بہ تصحیحِ متن وترتیب مولانا حامد علی خاں اور دیوانِ غالب جدید المعروف نسخۂ حمیدیہ سے مدد لی گئی ہے۔ جبکہ خطوط کے حوالہ جات کے سلسلے میں ''خطوطِ غالب'' مرتبہ غلام رسول مہر اور ''غالب کے خطوط'' مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم کی جلد اوّل تا پنجم سے استفادہ کیا گیا ہے۔

مقالہ ''کلامِ غالب کا لسانی و اسلوبیاتی مطالعہ'' ایک طالب علمانہ تحقیقی کاوش ہے۔ اس بسیط موضوع کو جامعیت کے ساتھ ایک مقالے کی صورت میں سمیٹ لینا آسان نہیں تھا لہٰذا اس مقالے میں پیش کیے گئے افکار و خیالات میں بہر صورت اصلاح اور بہتری کی گنجائش موجود ہے۔ اس مطالعے کی روشنی میں غالب کے مکاتیب نیز دیگر کلاسیکی و جدید شعرا کے لسانی و اسلوبیاتی مطالعات کا امکان موجود ہے بالخصوص تحقیقِ غالب کا حق ادا ہونا ہنوز باقی ہے۔

اس تحقیقی مقالے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے میں رب العزت کا فضل و کرم شاملِ حال رہا۔ والد کی علم دوستی اور ماں کی حوصلہ افزا دعائیں ہر لمحہ میرے ساتھ رہیں۔ صدر شعبۂ اردو ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر، ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر محسنہ نقوی اور ڈاکٹر نجیبہ عارف نے فراہمِ کتب کے سلسلے میں بھرپور معاونت کی۔ میں تہہ دل سے سب کی مشکور ہوں۔

میں اپنی خوش قسمتی پر جس قدر ناز کروں کم ہے کہ مجھے اس مرحلۂ تحقیق و تدقیق میں ڈاکٹر تحسین فراقی جیسے معتبر غالب شناس اور عظیم المرتبت استاد کی رہنمائی کی سعادت حاصل ہوئی۔ آپ نے اپنی بے پایاں علمی و ادبی اور پیشہ ورانہ مصروفیات کے باوصف ہمیشہ نہایت فراخ دلی سے میرے سوالوں کے عالمانہ جوابات دیے، مجھے صحیح اور غلط کا شعور بخشا اور میری غلطیوں کی اصلاح کی۔ میری اس طالب علمانہ کاوش میں اگر آپ کا فیضانِ نظر شامل نہ ہوتا تو منزل تک رسائی ممکن نہ تھی۔ آپ کا بے حد شکریہ۔

میں بے حد شکر گزار ہوں کہ جناب محبوب عالم صاحب نے غیر معمولی مہارت اور خندہ پیشانی سے اس مقالے کو کمپوز کیا اور بار بار کی اصلاح کی زحمت گوارا کی۔

میں اپنے اہلِ خانہ، والدین، بچوں سید جنید احمد، سید عبید احمد بخاری اور رفیقِ حیات سید سجاد احمد بخاری کا بھی خصوصی طور پر شکریہ ادا کرنا چاہتی ہوں جنھوں نے نہ صرف میری اس علمی مصروفیت کو خندہ پیشانی سے گوارا کیا بلکہ اپنے مخلصانہ تعاون سے اس راہ کی دشواریوں کو سہل بنایا۔

نبیلہ ازہر

☆☆☆

باب اوّل: لسان، لسانیات اور لسانیاتی تنقید

- لسانیات کیا ہے؟
- لسانیات کا منصب و مقاصد
- لسانی مطالعے کی حدود و مناہج
- لسانیات کے جدید رجحانات
- لسانیاتی تحقیق و تنقید کی ادبی روایت
- حوالہ جات

جزو الف:

لسانیات کیا ہے؟

زبان اللہ تعالیٰ کی عطا کردہ بیش بہا نعمتوں میں سے ایک ہے۔ ابتدائے آفرینش ہی سے اللہ تعالیٰ نے انسان کو قوت گویائی یعنی بولنے کی قوت وصلاحیت بخشی ہے۔ جب غارِ حرا میں حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم پر پہلی وحی نازل ہوئی تو اس کے اوّلین الفاظ بھی یہی تھے کہ:

اِقْرَاْ بِاسْمِ رَبِّکَ الَّذِیْ خَلَقَ

ترجمہ: پڑھ اپنے رب کے نام سے جس نے تجھے پیدا کیا[1]۔

غالباً انسان کو حیوانِ ناطق ہونے کی بنا پر ہی اشرف المخلوقات کا شرف حاصل ہوا۔ زبان ہی کی بدولت وہ اپنے احساسات وجذبات، تصوّرات وخیالات اور مافی الضمیر کے ابلاغ پر قادر ہے۔ تقریر کے مقابلے میں تحریر یعنی لکھ کر خیالات کی ترسیل کا رواج بہت بعد میں ہوا۔ تاہم زبان یا ''لسانیات'' کی اصطلاح کی کوئی جامع ومانع تعریف پیش کرنا خاصا دشوار ہے۔ تاہم مختلف صاحبانِ علم وفکر کے افکار وخیالات کی روشنی میں ہم زبان کی گوناگوں صفات کا تعین ضرور کرسکتے ہیں۔

لُغوی اعتبار سے لسانیات عربی زبان کے لفظ ''لسان'' سے مشتق ہے جس کے معنی گوشت کا وہ ٹکڑا ہے جو دانتوں کے درمیان رہتا ہے یعنی زبان۔ لسانیات یعنی ''زبان کا علم'' میں زبان کی اصلیت، ماہیت، اس کے دائرۂ کار اور دیگر لسانی مسائل کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔ فارسی میں لسانیات کو ''زبان شناسی'' انگریزی میں فلالوجی (Philology) اور ہندی میں ''بولی گیان'' کا نام دیا جاتا ہے۔ لسانیات کو بحیثیت علمِ زبان جانچنے سے پیشتر دیکھنا ہوگا کہ زبان کے کیا اوصاف ووظائف ہیں اور زبان سے لسانیات تک کا سفر کیوں کر طے کیا جاسکتا ہے۔

مولانا محمد حسین آزاد زبان کی تعریف اپنے مخصوص انداز میں کچھ اس طور کرتے ہیں:

> ''میرے دوستو! زبان حقیقت میں ایک معمار ہے کہ اگر چاہے تو باتوں باتوں میں ایک قلعہ فولادی تیار کردے جو کسی توپ خانے سے نہ ٹوٹ سکے اور چاہے تو ایک بات میں اسے خاک میں ملادے، جس میں اسے ہاتھ ہلانے کی بھی ضرورت نہ پڑے۔ زبان ایک جادوگر ہے جو کہ طلسمات کے کارخانے الفاظ کے منتروں سے تیار کر دیتا ہے اور جو مقاصد چاہتا ہے ان سے حاصل کر لیتا ہے۔ وہ ایک نادر مرصّع کار ہے کہ جس کی دستکاری کے نمونے کبھی شاہوں کے سروں کے تاج اور کبھی شہزادیوں کے نو لکھے ہار ہوتے ہیں، کبھی علوم وفنون کے خزانوں سے زر وجواہر اس کی قوم کو مالا مال کرتے ہیں۔ وہ ایک چالاک عیّار ہے جو ہوا پر گرہ لگاتا ہے اور دلوں کے قفل کھولتا اور بند کرتا ہے یا مصوّر ہے کہ نظر کے میدان میں مرقّع کھینچتا ہے یا ہَوا میں گلزار کھلاتا ہے اور اسے پھول، گل،

طوطی و بلبل سے سجا کر تیار کر دیتا ہے۔''[۲]

محمد حسین آزاد زبان کی صوتی اور نطقی خصوصیات کی نشاندہی کرتے ہوئے ''سخن دانِ فارس'' میں رقم طراز ہیں:

''زبان وہ اظہار کا وسیلہ ہے کہ متواتر آوازوں کے سلسلے میں ظاہر ہوتا ہے جنھیں تقریر یا سلسلۂ الفاظ یا بیان یا عبارت کہتے ہیں۔ اسی مضمون کو ایک شاعرانہ لطیفے میں ادا کرتا ہوں کہ زبان ہوائی سواریاں ہیں جن میں ہمارے خیالات سوار ہو کر دل سے نکلتے ہیں اور کانوں کے رستے اوروں کے دماغوں میں پہنچتے ہیں۔ اس سے رنگین تر مضمون یہ ہے کہ جس طرح تصویر اور تحریر قلم کی دستکاری ہے جو آنکھوں سے نظر آتی ہے، اسی طرح تقریر ہمارے خیالات کی زبانی تصویر ہے جو آواز کے قلم نے ہوا پر کھینچی ہے۔ وہ صورت ماجرا، کام، مقام اور ساری حالت کانوں سے دکھاتی ہے۔''[۳]

پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفی زبان کو اظہارِ خیال کا وسیلہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''زبان تخیّل اور خیال کو ظاہر کرنے یا مطلب ادا کرنے کا ذریعہ ہے... ہمارا مقصد ناطقہ کے ذریعے اظہارِ خیال سے ہے جس کا تعلق آواز سے ہے۔''[۴]

ڈاکٹر محی الدین قادری زور، جنھیں مغرب کے مشہور ماہرینِ لسانیات سے براہِ راست استفادے کا شرف حاصل ہوا، زبان کی بابت لکھتے ہیں:

''زبان خیالات کا ذریعہ ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ لفظوں اور فقروں کے توسط سے انسانوں کے ذہنی مفہوم و دلائل اور ان کے عام خیالات کی ترجمانی کرے... زبان کی واضح تعریف ان الفاظ میں کی جا سکتی ہے کہ زبان انسانی خیالات اور احساسات کی پیدا کی ہوئی ان تمام عضوی اور جسمانی حرکتوں اور اشاروں کا نام ہے جن میں زیادہ تر قوتِ گویائی شامل ہے اور جن کو ایک دوسرا انسان سمجھ سکتا ہے اور جس وقت چاہے اپنے ارادے سے دُہرا سکتا ہے۔''[۵]

محمد ہادی حسین کے خیال میں زبان علامتوں کا ایک نظام ہے جو انسانوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہوتا ہے یا بن سکتا ہے۔ ان کی رائے میں:

''زبان ایک آئینہ ہے جس میں تخیّل کی روشنی آب و تاب کے ساتھ پرتو افگن ہوتی ہے۔''[۶]

امریکہ کے مشہور ماہرینِ لسانیات برنارڈ بلاک اور جارج ایل ٹریگر "Outline of Linguistic Analysis" میں زبان کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''زبان اختیاری نطقی علامتوں کا ایک نظام ہے جس کے ذریعے سے کسی سماجی گروہ میں باہمی معاونت اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے۔''[۷]

مغرب میں اُنیسویں صدی کے اوائل ہی سے ''لسانیات'' کی سائنسی حیثیت کی طرف توجہ دی جانے لگی اور لسانیات کے منصب، مقصد، وسعت، حدود اور طریقِ مطالعہ کے تعیّن کے لیے زبان کی ماہیت اور حقیقت پر غور و فکر ہونے لگا چنانچہ زبان کی تعریف کی طرف خاطر خواہ توجہ دی گئی۔ اس سلسلے

میں چند معروف تعریفوں کا ذکر بے محل نہ ہوگا:

''زبان محدود نطقی آوازوں کا مجموعہ ہے جس میں اظہار کی غرض سے تنظیم پیدا کی جاتی ہے۔''

(Croce)

''زبان روایتی علامتوں کا ایک نظام ہے جو کسی بھی وقت اختیاری طور پر مسلمات کے تحت وضع کیا جا سکتا ہے۔'' (Ebbngraus)

''زبان خیالات کے ابلاغ کی ایک قسم نہیں بلکہ ایک طرح کا سوچنے کا عمل ہے۔ ایک وسیلہ ہے سوچنے کا جو انسان ہی سے مختص ہے۔'' (Bredmann)

''زبان صحیح معنوں میں فطری ذہانت کا آرٹ ہے کیونکہ وہ اس کا خارجی اظہار کرتی ہے۔'' (Hegel)

''زبان اُن علامتوں کا ایک ڈھانچا ہے جن کی مدد سے خیالات اور حقائق کو بیان کیا جاتا ہے۔ جن اشیاء کا وجود نہیں اور حواس جن کا ادراک نہیں کر سکتے ان کا خاکہ کھینچا جاتا ہے۔'' (Kainz)

''زبان خیالات اور افکار کا اظہار کرنے والی علامتوں کا نظام ہے۔''

(F De Sassure)

''زبان انسانی سرگرمی اور عمل ہے جس کا مقصد خیالات و جذبات کا اظہار ہے۔''

(Otto Jesperson)

''زبان آزادانہ اور اختیاری طور پر وضع کی ہوئی علامتوں کے ذریعے خیالات، جذبات اور احساسات کے اظہار کا خالصتاً انسانی طریقہ ہے۔'' (Edward Sapir)

''زبان ابلاغ کی مخصوص صورت ہے جو متکلم، سامع اور مافیہ یا مواد کی بدولت وجود میں آتی ہے۔'' (Burler)(٨)

مجموعی طور پر ان تعریفوں میں دو رویے نظر آتے ہیں۔ ایک میں مقصد کو اہمیت دی گئی ہے، دوسرے میں ''وسیلے'' کو، تاہم بعض دانش وروں نے زبان کی تعریف میں جامعیت اور قطعیت پیدا کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ مثلاً آرچی بالڈ اے ہل (Archi bald A Hill) کی پیش کردہ تعریف زبان کی مجموعی صفات کا احاطہ کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

''زبان انسانی عمل کی ابتدائی لیکن خاصی مکمل صورت ہے۔ اس کی علامتیں اعضائے نطق سے ادا ہونے والی آوازوں سے تشکیل پا کر پیچیدہ لیکن متوازن ساخت کو جنم دیتی ہیں۔ علامتوں کے سیٹ (Sets) کو زبان کے وجود سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ان سے معنی و مطلب مراد لیے جاتے ہیں لیکن علامت اور معنی کا باہمی ربط اور رشتہ حقیقی و منطقی نہیں ہوتا بلکہ اختیاری، مفاہمانہ اور متفق علیہ ہوتا ہے... زبان کی ساخت اتنی کامل اور اجزا اتنے مکمل ہوتے ہیں کہ بولنے والے کے لیے ہر قسم

کے ذہنی وجذباتی تجربوں کو لسانی سانچوں میں ڈھالنے کے امکانات مہیا ہو جاتے ہیں۔" [۹]

ایمسٹرڈیم یونیورسٹی کے سابق پروفیسر نفسیات جی ریویز زبان کی ماہیت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اس کی ساختیاتی حیثیت کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک:

"زبان ایک وسیلہ ہے جو متنوع بامعنی ترکیبوں میں ظاہر ہونے والی ان متعدد تکلّمی آوازوں کا سہارا لیتا ہے جو علامتی ڈھانچے ترکیب دیتی ہیں۔ اس کے ذریعے سے اوامر، خواہشات اور موضوعی ومعروضی طور پر ادراک کیے گئے حقائق کا اظہار وابلاغ کیا جاتا ہے اور خیالات وافکار کی تدوین کی جاتی ہے۔ اسے باہمی افہام وتفہیم، ذہنی رابطوں، غور وفکر، دروں بینی اور شعور وآگہی کے لیے تجسس کا ذریعہ بنایا جاتا ہے۔" [۱۰]

مذکورہ تعریفوں کے عمومی جائزے سے ہم زبان کی ماہیت کو درجِ ذیل نکات کی صورت میں پیش کر سکتے ہیں:

اوّل: زبان انسان کی تکلّمی یا نطقی آوازوں سے تشکیل پاتی ہے۔

دوم: بیشتر ماہرینِ لسانیات زبان کے علامتی منصب کو اساسی اہمیت دیتے ہیں۔ زبان کا علامتی نظام ہی لسانیات، گرامر، فونیمات، معنیات حتیٰ کہ منطق تک کے لیے مطالعاتی مواد فراہم کرتا ہے۔" [۱۱]

سوم: زبان اختیاری اور متفق علیہ (Arbitrary) ہوتی ہے۔

یعنی زبان کی ساخت، نظام، سانچے اور صوتی وتکلّمی علامتوں کو جب قبولِ عام کی سند مل جاتی ہے تو یہ رواج پا جاتی ہیں لیکن اس زبان کے برتنے والوں کو اختیار ہوتا ہے کہ وہ مخصوص سماجی ضروریات اور تقاضوں کے تحت اس میں تصرّفات کر سکیں، لیکن اگر یہ انحراف قبولِ عام حاصل نہ کر سکے تو اسے متروک قرار دے دیا جاتا ہے۔ زبان کی اس خصوصیت کو Arbitrary کہتے ہیں۔ [۱۲]

چہارم: زبان قاعدوں اور ضابطوں کا سیٹ ہے۔ زبان میں آوازوں، ارکان (سلیبل)، کلموں، فقروں اور جملوں کی تنظیم بھی ہوتی ہے اور معنویاتی تنظیم بھی اور ان سب میں ایک طرح کا تناسب اور توازن ہوتا ہے... گویا زبان ایک ایسا مرکب نظام ہے جو صوتی یا فونیمیاتی نظام، گرامر کے نظام اور معنویاتی نظام سے ترکیب پاتا ہے اور ان نظاموں کے تانے بانے تیار ہوتے ہیں۔ گویا نظام لسان صوتی یا فونیمیاتی، صرفی ونحوی اور معنویاتی سطح پر زبان کی ساخت کے امکانات کی نشاندہی کرتا ہے۔ [۱۳]

پنجم: زبان کی حیثیت آلاتی (Instrumental) اور ابلاغی ہے۔ زبان کا کام انسانوں کے مابین ذہنی رابطوں کا قیام اور استواری، تبادلۂ خیالات، موضوعی ومعروضی تجربات، افکار، جذبات و خواہشات کی ترسیل وموصولی ہے۔ کوئی مخاطب اور سننے والا نہ ہو تو زبان کا کوئی مقصد نہیں۔ زبان کی آلاتی خصوصیت کسی نہ کسی کو مخاطب ضرور ٹھہراتی ہے۔ خواہ وہ قارئین ہوں یا خود اپنی ذات۔ [۱۴]

لسانیات کا منصب و مقاصد:

لسانیات ایک وسیع و عریض علم ہے جسے دورِ حاضر میں ایک طرف سائنس کا درجہ حاصل ہے تو دوسری طرف اس کا رشتہ مختلف سماجی و عمرانی علوم، مثلاً سماجیات، نفسیات، بشریات، عمرانیات، فلسفہ اور تاریخ وغیرہ سے بھی جوڑا جا رہا ہے۔ اسی اہمیت کے پیش نظر دنیا کی بیشتر یونیورسٹیوں اور درس گاہوں میں نہ صرف تدریسِ زبان پر توجہ دی جا رہی ہے بلکہ لسانیات کو ایک مستقل مضمون کی حیثیت سے پڑھایا جا رہا ہے۔ امریکہ اور مغرب کے دیگر ترقی یافتہ ممالک میں زبان کے استاد کے لیے لسانیات کے بنیادی اصولوں سے واقفیت کو ضروری سمجھا جا رہا ہے۔ نیز زبان سے متعلق نصابی کتب کی تیاری میں بھی لسانیاتی اصول مدنظر رکھے جا رہے ہیں۔

دورِ حاضر میں زبان کے سائنسی طرزِ مطالعہ کو علمِ لسانیات کا درجہ حاصل ہے، جہاں لسانی تجربہ گاہوں یعنی Language Labs میں علم اللّسان سے متعلق مسائل پر لسانی تحقیقات و تجزیات کیے جاتے ہیں اور ان تجربات کی روشنی میں لسانی مباحث کی توضیح کی جاتی ہے۔

علمِ لسانیات کو سائنس کا درجہ حاصل ہے اور کسی بھی علم کو سائنس اُسی وقت قرار دیا جا سکتا ہے جب اس کے مطالعے کے لیے چند خاص قاعدوں اور اصولوں کا اہتمام کیا جائے کیونکہ سائنسی علوم Systematic یعنی منظم ہوتے ہیں۔ اس کے کچھ قواعد، ضابطے اور اصول ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر زبان ایک پیچیدہ موضوع ہے جس میں آوازوں کو بنیادی اکائی کی حیثیت حاصل ہوتی ہے چنانچہ آوازوں کی نوعیت اور درجہ بندی کو زبان کے سائنسی مطالعے کی طرف پہلا قدم قرار دیا جا سکتا ہے۔

ڈاکٹر اقتدار حسین لسانیات کے سائنسی پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''سائنس کی ایک اہم خصوصیت وضاحت Explicitness ہے۔ کسی بھی سائنس کے مطالعے میں اس کے مسائل کے بیان اور بحث کے لیے زبان اور خیال بہت واضح ہونا چاہیے۔ اس زمرے میں اصطلاحوں کا استعمال بھی شامل ہے۔ لسانیات ایک سائنس کی حیثیت سے ان امور کا پورا خیال رکھتی ہے۔''[۱۵]

سائنسی علوم میں واقعیت پسندی (Objectivity) ایک بنیادی طریقۂ کار ہے۔ ایک سائنس دان مختلف مسائل کے مطالعے میں اپنے جذبات اور ذاتی پسند و ناپسند کو دخل انداز نہیں ہونے دیتا۔ اس کے علاوہ ایک خالص سائنس دان یہ بھی نہیں سوچتا کہ اس کے مطالعے کا پھل کس کام میں لایا جا سکتا ہے۔ آئن سٹائن نے جب ایٹمی طاقت دریافت کی تو اس نے ہرگز یہ نہ سوچا ہوگا کہ اس کو ہیروشیما اور ناگاساکی پر گرانا چاہیے... یہی انداز ایک ماہر لسان (Linguist) کا ہوتا ہے۔ وہ کسی زبان کو بہتر یا کمتر یا میٹھی نہیں سمجھتا بلکہ اس زبان کو واقعیت پسندی سے جانچتا ہے۔''[۱۶]

سائنسی طریق مطالعہ میں مشاہدے (Observation) کو بنیاد بنایا جاتا ہے، یعنی جن امور کو ہم

واقعتاً دیکھ سکیں یا ریکارڈ کر سکیں وغیرہ۔ جدید لسانیات میں بھی ہم صرف ان کلمات یا آوازوں کا مطالعہ کرتے ہیں جنھیں دیکھا، سنا اور بولا جا سکے۔

سائنسی علوم میں مفروضات (Hypothesis) قائم کر کے مطالعے کو آگے بڑھایا جاتا ہے۔ ان مفروضات کی تصدیق کے لیے تجربہ گاہوں میں کیے جانے والے تجربات کی روشنی میں یا تو رد کر دیا جاتا ہے یا اسے مسلّمہ اصول کی شکل دے دی جاتی ہے۔ اس اعتبار سے لسانیات بھی سائنس ہے کیونکہ لسانیات میں زبان کا مشاہدہ کیا جاتا ہے، فونیٹک لیب (Phonetic Lab) اور لینگویج لیب (Language Lab) میں کیے جانے والے تجربات کی روشنی میں نتائج کی تصدیق کی جاتی ہے۔[۱۷]

خالص سائنس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ آزاد ہوتی ہے اور کسی دوسرے سائنس پر انحصار نہیں کرتی۔ اس کی یہ آزادی (Autonomy) ہی اس کو خالص سائنس بناتی ہے۔ جدید لسانیات میں بھی زبان کا زبان ہی کے لیے مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہ ایک آزاد علم ہے، جب ہم زبان کا سماجی یا نفسیاتی نقطۂ نگاہ سے مطالعہ کرتے ہیں تو یہ خالص سائنس نہیں رہتی بلکہ دوسرے مضمون سے منسلک ہو جاتی ہے، لیکن خالص لسانیات ایک خالص سائنس کے طور پر پڑھی اور تحقیق کی جاتی ہے۔[۱۸]

لسانیات ایک ایسی سائنس ہے جو زبان کی داخلی اور خارجی ساخت کا بیک وقت تجزیہ کرتی ہے۔ اس کا ایک سرا بیک وقت اصوات سے اور دوسرا خیالات سے جڑا ہوتا ہے۔ نیز زبان پر اثر انداز ہونے والے خارجی اور داخلی عوامل کا مطالعہ بھی لسانیات کے دائرۂ بحث میں شامل ہے۔

لسانیات میں انسان کے اعضائے تکلم سے ادا کی جانے والی آوازیں بنیادی اہمیت رکھتی ہیں۔ اشاروں کی زبان یا تحریر کو لسانیات میں مرکزی حیثیت حاصل نہیں ہوتی بلکہ انسان کے منہ سے ادا ہونے والی تمام آوازیں یا سب کلمات خواہ وہ ایک لفظ ہو یا ایک جملہ، بہت اہم ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر اقتدار حسین اس امر پر اتفاق کرتے ہیں کہ لسانیات میں زبانی کلمات کے مطالعے کو بمقابلہ تحریر کے زیادہ اہمیت حاصل ہے اور اس کی وجوہات درج ذیل ہیں:

۱۔ انسانی تہذیب کے ارتقا میں زبان بولنا پہلے شروع ہوا اور تحریر کی ایجاد بہت بعد میں ہوئی۔

۲۔ پیدا ہونے کے بعد بچہ بولنا پہلے شروع کرتا ہے اور لکھنا اگر سیکھتا ہے تو بعد میں۔

۳۔ تحریر میں بہت سی ایسی چیزیں، جو زبانی گفتگو میں شامل ہوتی ہیں، ظاہر نہیں کی جاتیں جبکہ زبانی گفتگو میں یہ بخوبی عیاں ہوتی ہیں۔ مثلاً آوازوں کا ردوبدل، لہجے کی اونچ نیچ، جملے کی نوعیت (سوالیہ، استعجابیہ، خوف یا حیرت کا اظہار وغیرہ)۔[۱۹]

ڈاکٹر موصوف کی رائے میں لسانیات کا موضوع صرف انسانی زبان ہے کیونکہ انسانی زبان کی دو ایسی خصوصیات ہیں جو کسی اور جان دار کی زبان میں نہیں پائی جاتیں۔

۱۔ (Duality of Structure) یعنی زبان کی ساخت میں دوہرا پن پایا جاتا ہے، جس کو

(Double Articulation) بھی کہتے ہیں۔ زبان میں دو سطحیں ہوتی ہیں: اول بامعنی اکائیوں کی سطح اور ثانوی سطح آوازوں کی ہے۔ انسان کے علاوہ کسی اور جاندار کی زبان میں یہ دونوں سطحیں موجود نہیں ہوتی ہیں۔

۲۔ دوسری خاصیت جو انسانی زبان کو دوسروں سے ممتاز کرتی ہے وہ ہے زبان کی پیداواریت یا Productivity یعنی یہ صرف انسان ہی کے لیے ممکن ہے کہ وہ بیک وقت لاتعداد جملے بول سکتا ہے اور ایسے جملے بول اور سمجھ سکتا ہے جو اس سے پہلے اس نے کبھی نہ سنے ہوں اور نہ کبھی بولے ہوں۔[۲۰]

لسانیات میں لفظیات سے متعلق مباحث کو مرکزی مقام حاصل ہے کیونکہ الفاظ کی حسنِ ترتیب تحریر و تقریر میں جان ڈال دیتی ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر سلیم اختر لسانیات کو "الفاظ کا دسترخوان" قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "لفظ کی ذائقہ شناسی کے بغیر اچھی شاعری ممکن نہیں اور الفاظ کا دسترخوان کیا ہے؟ لسانیات ...شاعری میں عناصر کے ظہور و ترتیب میں حسنِ ترتیب اور ترتیبِ نو کے سلسلوں کو زبان قرار دیا جاسکتا ہے جبکہ لفظ اور لفظ شناسی سے وابستہ فنی امور لسانیات کے علم کی تشکیل کا باعث بنتے ہیں۔ یہی ہے لسانیات کی مختصر ترین الفاظ میں تعریف..."[۲۱]

الفاظ کی جادوگری شاعری کو ساحری میں بدل دیتی ہے اور الفاظ کا تخلیقی استعمال بات میں یہ تاثر پیدا کرتا ہے کہ بات منہ سے نکلے اور دل میں اتر جائے، بقولِ ڈاکٹر سلیم اختر:

> "لفظ میں بڑی تاثیر ہے، بڑی قوت ہے اور بڑا طلسم ہے۔ لفظ کا حسنِ استعمال تلوار کی دھار پر چلنے کا عمل ہے اور یہ جو فصاحت و بلاغت کے مباحث ملتے ہیں تو یہ گویا لفظ کی دھار کی تیزی کی پرکھ کے معیار ہیں۔"[۲۲]

ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے کے مطابق دنیا کی بیشتر قدیم تہذیبوں اور عتیق تمدنوں میں زبان کی اساطیری اساس ملتی ہے ... پجاری کا مندر میں اشلوک پڑھ کر دیوتاؤں سے ہم کلام ہونا، ساحروں کا منتروں کی شکتی سے ناممکن کو ممکن کر دکھانا اور شعرا کا الفاظ کی حسنِ ترتیب اور استعارہ کے تحیّر سے دل کی امنگیں بیدار کر دینا الفاظ ہی کے تخلیقی استعمالات کا نتیجہ ہیں۔ ایسے میں اگر افلاطون نے تخلیق کا باعث "الہامی دیوانگی یعنی Inspired Madness کو قرار دیا، یا اہلِ ایران نے شعرا کو تلمیذ الرحمٰن کہا یا غالب نے اپنی شاعری کی بابت یہ دعویٰ کیا کہ:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

تو اسے غلط نہیں سمجھنا چاہیے کہ الفاظ میں بڑی تاثیر اور قوت پوشیدہ ہوتی ہے۔[۲۳]

لسانی مطالعے کی حدود ومناہج:

یوں تو تحقیقی سطح پر زبان کے مسائل کو ہمیشہ اوّلیت وفوقیت دی جاتی رہی ہے کیونکہ کسی زبان کو جاننا اور فصاحت و بلاغت سے اسے استعمال میں لانا ایک فن اور کسی زبان کے اصول وقواعد اور لسانی باریکیوں کو بہ نظرِ تحقیق دیکھنا ایک علم ہے۔ زمانۂ قدیم میں لسانی تحقیق کی بنیاد ایک ہی زبان پر ہوتی تھی اور اس مطالعے کے نتیجے میں جو نتائج مرتب کیے جاتے تھے انھی کو مدنظر رکھتے ہوئے انسانی زبان کے بعض مشترک اصول وقوانین قیاس کر لیے جاتے تھے لیکن دور جدید میں لسانی تحقیقات کا دائرہ خاصی وسعت اختیار کر گیا ہے۔ بحیثیت ایک علم ''لسانیات'' اپنے قائم کردہ اصول وقواعد کی روشنی میں نہ صرف ہمہ گیر معلومات یک جا کر رہی ہے بلکہ اس تحقیق کے تناظر میں خاطر خواہ نتائج بھی مرتب کیے جار ہے ہیں۔ متعلقہ حقائق کو دقیق مشاہدے کی کسوٹی پر پرکھنے کے بعد کلیے اور نتائج وضع کیے جار ہے ہیں اور وقت کے ساتھ ساتھ حاصل ہونے والی نئی معلومات کی روشنی میں تصحیح وتبدیلی کا عمل بھی جاری وساری ہے ۔حقائق کو پرکھنے کا یہ سائنسی رویہ لسانیات کو سائنسی علوم سے قریب تر لے آیا ہے۔ لسانی تحقیق کے حوالے سے آج کل اطمینان بخش کام ہو رہا ہے اور تجزیاتی ،توضیحی اور افادی سطح پر لسانیات سے قابلِ قدر نتائج منضبط کیے جار ہے ہیں۔

دورِ حاضر میں لسانی مطالعے کی حدود اور علمِ لسانیات کا دائرۂ کار بہت وسعت اختیار کر چکا ہے۔ اس کی معنوی وسعت اور امکانات کو پیش نظر رکھتے ہوئے اسے کئی شاخوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ مثلاً:

- تاریخی لسانیات۔
- تشریحی لسانیات۔
- لسانیات کا دیگر علوم سے رشتہ۔
- خالص لسانیات وغیرہ۔

تاریخی لسانیات میں زبان کے آغاز وارتقا اور تشکیلِ زبان کے حوالے سے تحقیق کی جاتی ہے۔ زبان کی پیدائش، دنیا کی قدیم ترین زبانوں اور الفاظ کے سفر کی حکایت بیان کر کے زبان کے ارتقائی مدارج طے کیے جاتے ہیں نیز خاندانِ السنہ اور مختلف زبانوں کے لسانی اشتراک کا تفصیل سے تجزیہ کیا جاتا ہے۔

تشریحی لسانیات میں زبان سے متعلق تمام اہم مسائل زیر بحث لائے جاتے ہیں۔ الفاظ کی تشکیل، لسانی تغیّرات اور ان کی نوعیت کا تجزیہ، صَرفی ونحوی امتیازات، صوتی تغیرات ،املا اور رسم الخط ،اشتقاقیات ،مصادر اور دیگر لسانی مباحث پر تحقیق کی جاتی ہے۔

تقابلی لسانیات میں زبان پر دیگر زبانوں کے اثرات کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ مختلف زبانوں کے

ارتباط وادغام اور تقابل وتخالف کے حوالے سے مختلف زبانوں کے مزاج، ساخت اور ارتقائی مراحل پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ بقولِ خلیل صدیقی:

> ''...لفظ کے مأخذ کی سراغ رسی کے لیے ہم عصر اور ہم خاندان یا مشترکہ خصوصیات رکھنے والی دوسری زبانوں کو بھی کھنگالنا پڑتا ہے۔ اس طرح بعض علما کے نزدیک اشتقاقیات یا تحقیق لفظی تقابلی لسانیات کی اساس بن جاتی ہیں۔''[۲۴]

ڈاکٹر اقتدار حسین کی رائے ہیں:

> ''تقابلی لسانیات میں ہم تاریخی اعتبار سے رشتہ دار زبانوں کا تقابلی جائزہ لیتے ہیں تاکہ ان کے پہلے کی اُس اصل زبان کا پتا لگا سکیں جس سے یہ مختلف زبانیں الگ الگ ہو گئی ہیں۔''[۲۵]

ماہرینِ لسانیات دنیا میں رائج مختلف زبانوں کے خاندانِ السنہ کے تمام تر مطالعے کی روشنی میں اصول وقواعد وضع کرتے اور ان کا مقابلہ دیگر لسانی خاندانوں سے کر کے زبانوں میں ہونے والے تغیّر وتبدّل کی نشاندہی کرتے ہیں۔ تقابلی لسانیات تحقیقِ زبان کے عمل کو زیادہ بامعنی اور موثر بنا دیتی ہے، چنانچہ تقابلی لسانیات کے حوالے سے یک جا ہونے والی معلومات نہایت اہم اور نتیجہ خیز ثابت ہوتی ہیں۔

لسانیات کا دیگر علوم سے رشتہ:

مغرب کے نامور ماہرینِ لسانیات شلیگر اور میکس مولر لسانیات کو طبعی سائنس کا درجہ دیتے آئے ہیں کیونکہ طبقات الارض، نباتات، حیوانات، بشریات، فلسفہ، نفسیات، تاریخ وسماجیات کے طرز مطالعہ میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے۔

بشریات ولسانیات:

علمِ بشریات کا موضوع انسان اور اس کی حرکات وسکنات ہیں۔ تاریخ ومعاشیات اور سماجیات کا محور بھی انسان ہے، چنانچہ لسانیات اور بشریات کا باہمی رشتہ ایک حقیقت ہے، بقولِ ڈاکٹر اقتدار حسین:

> ''لسانیات تہذیبی بشریات کی ایک شاخ ہے۔ تہذیبی بشریات کا لسانیات میں ایک کارنامہ یہ ہے کہ اہلِ علم نہ صرف زبانوں میں دلچسپی لینے لگے ہیں بلکہ مختلف تہذیبوں کا بھی مطالعہ کرتے ہیں۔ تہذیبی بشریات نے لسانیات کو ایسا مواد فراہم کیا ہے جس سے قواعدی اور لفظی معنی کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔''[۲۶]

مختلف علوم سے اشتراک اور لین دین ایک دوطرفہ عمل ہے۔ ماہرینِ بشریات کسی خاص تہذیب کے مطالعے کے سلسلے میں زبان کے مطالعے کو بنیاد بناتے ہیں۔ بقولِ ڈاکٹر اقتدار حسین:

> ''نظریاتی مباحث میں بشریات نے لسانیاتی اصطلاحوں اور تصورات سے استفادہ کیا ہے۔''[۲۷]

فلسفہ ولسانیات:

ڈاکٹر اقتدار حسین کے خیال میں لسانیات کا فلسفے سے تعلق بہت پرانا ہے۔ افلاطون نے بھی اس

امر پر غور کیا تھا کہ آیا الفاظ اور ان کے معنی میں کوئی قدرتی اور اندرونی تعلق ہے یا نہیں؟ اسی طرح ارسطو نے بھی تمام چیزوں کو مختلف درجوں میں تقسیم کیا تھا۔ مثلاً ''اسم''، ''فعل'' اور ''صفت'' وغیرہ۔ (۲۸)

نفسیات اور لسانیات:

علمِ نفسیات انسانی ذہن کا مطالعہ کرتا ہے اور زبان کو بہت سے عالم'' ذہنی عمل'' کا نام دیتے ہیں۔ زبان کیسے بولی جاتی ہے اور کیسے سمجھی جاتی ہے مادری زبان اور غیر مادری زبان کے سیکھنے میں کیا فرق ہے؟ یہ سب نفسیاتی مسائل ہیں۔ (۲۹)

ادبیات اور لسانیات:

تخلیقِ ادب میں زبان مرکزی کردار ادا کرتی ہے۔ نثر ہو یا شاعری اس کی فنی خصوصیات زبان ہی کے حوالے سے آشکار ہوتی ہیں۔ بقولِ ڈاکٹر اقتدار حسین:

> ''ہر زبان کا ادب اس زبان کی ساخت سے گہرے طور پر متاثر ہوتا ہے۔ مثلاً آوازوں کی ایک خاص ترتیب جمالیاتی تاثر پیدا کرتی ہے۔ اسی طرح کسی زبان کا ذخیرۂ الفاظ اور اس کی قواعدی ساخت کسی فن کار کے اسلوب کو متعین کرتے ہیں۔ آوازوں اور ذخیرۂ الفاظ کے انتخاب کی نوعیت کے مطالعے کو ہم اسلوبیاتی مطالعہ کہتے ہیں''۔ ۳۰

خالص لسانیات:

خالص لسانیات کو یک زمانی لسانیات بھی کہا جاتا ہے کیونکہ اس میں کسی ایک خاص زمانے کی زبان اور اس کے مواد کا مطالعہ مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے۔ خالص لسانیات میں زبان کے مختلف مسائل کا تجزیہ خالصتاً لسانیاتی نقطۂ نظر سے کیا جاتا ہے۔ اس لسانی مطالعے کی حدود میں درج ذیل مباحث کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے:

i۔ صوتیات (Phonetics)۔
ii۔ فونیمیات (Phonemics/Phonology)۔
iii۔ صرفیات (Morphology)۔
iv۔ نحویات (Syntax)۔
v۔ معنیات (Semantics)۔

صوتیات (Phonetics):

ماہرینِ لسانیات نے زبان کو ایک صوتی سلسلے کا نام دیا ہے۔ یوں تو انسان اپنا مطلب دوسروں پر واضح کرنے کے لیے چہرے کے تاثرات، آنکھوں اور ہاتھوں کے اشارات سے بھی کام لے سکتا ہے لیکن ابلاغ کا اشاراتی پہلو ہو یا تاثراتی دونوں میں چند در چند قباحتیں موجود ہیں۔ مثلاً چہرے کے تاثرات

سمجھنے کے لیے بصارت کی ضرورت ہے اور اشاروں کی زبان نہ صرف ہاتھوں کی محتاج ہے بلکہ بصارت اور روشنی دونوں کی موجودگی ناگزیر ہے۔ ان قباحتوں کے پیشِ نظر زبان کے صوتی پہلوؤں اور آواز شناسی کی اہمیت اور ضرورت کو محسوس کیا گیا۔ آواز و ابلاغ کے لسانی پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے خلیل صدیقی لکھتے ہیں:

''زبان کی ابلاغی قدر ہی اسے زبان بناتی ہے...زبان کا مقدم ترین عنصر وہ اصوات ہیں جو کسی خیال، تصوّر، فکر یا جذبے یا ان کے مجموعے کو ذہن نشین کرا سکیں....''۳۱

اوّلین منزل تو بچہ آغوشِ مادر ہی میں طے کرنا شروع کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر اسے آوازوں کی آبشاری لطافت سے موسوم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بچہ آوازوں کی آبشار میں ہوتا ہے۔ اس کے لیے تمام آوازیں بامعنی نہیں ہوتیں۔ البتہ بار بار ایک ہی انداز ولہجہ کے الفاظ سننے کے نتیجے میں بچے کے آلاتِ صوت اور اعصاب مختلف آوازوں کو ان کے مخصوص لہجے اور آواز کے زیر و بم سے بالآخر انفرادی لفظ کے روپ میں پہچاننے کے قابل ہو جاتے ہیں۔''۳۲

ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے میں بچہ جب ایک ہی لفظ بار بار دوہراتا ہے تو اس کے دو مقاصد ہو سکتے ہیں۔ اوّل یہ کہ وہ اپنے ذہن میں لفظ اور شے کا رشتہ مستحکم کر رہا ہوتا ہے۔ دوم وہ لفظ کے صوتی مزے سے بھی آشنائی حاصل کر رہا ہوتا ہے۔۳۳

صوتیات آوازوں کی تشریح و توضیح کا علم ہے کیونکہ زبان محض بے ہنگم آوازوں کا مجموعہ نہیں بلکہ اس کا باقاعدہ صوتی نظام ہوتا ہے۔ ایک ماہر صوتیات زبان کا اس نقطۂ نظر سے تجزیہ کرتا ہے کہ متکلم کی آواز، صوت ادائیگی، اعضائے صوت اور آوازوں کی لہروں کا مطالعہ کرتے ہوئے جان سکے کہ ایک فرد کی زبان سے نکلے ہوئے الفاظ اور آوازیں کس شکل میں دوسروں تک پہنچتی ہیں اور بامعنی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ ڈاکٹر اقتدار حسین صوتیات کو متعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

''صوتیات میں ہم زبان کی کُل صوتوں کا مطالعہ کرتے ہیں، نیز دیکھتے ہیں کہ یہ آوازیں کس طرح پیدا ہوتی ہیں اور ان آوازوں کی ہم مطالعے اور تقابلی جائزے کے لیے کس طرح درجہ بندی کر سکتے ہیں۔''۳۴

صوتی مطالعے میں حروفِ تہجی کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے کیونکہ حروفِ تہجی ہی کی بدولت اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کسی زبان کے بولنے والے کون کون سی آوازیں اپنے حلق سے نکالنے پر قادر ہیں اور کون سی آوازیں ادا کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ مثال کے طور پر اردو حروفِ تہجی کی تعداد دیگر زبانوں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ چونکہ یہ ایک مخلوط اور ملواں زبان ہے اس لیے جہاں ایک طرف سنسکرت، ہندی، دراوڑی اور دیگر مقامی زبانوں کی کرخت اصوات کی ادائیگی پر بھی قادر ہے تو دوسری طرف عربی،

فارسی، ترکی اور دیگر مغربی زبانوں کی مخصوص اصوات کو اپنے اندر جذب کرنے کی قدرت بھی رکھتی ہے۔

صوتیات کے حوالے سے رسم الخط کا مطالعہ بھی نہایت اہم ہے۔ کیونکہ کسی بھی زبان میں شامل آوازیں رسم الخط ہی کے ذریعے علامتوں کا روپ دھارتی ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری رقم طراز ہیں:

''زبان نام ہے مجموعۂ الفاظ کا، الفاظ مرکب ہیں اصوات سے اور اصوات نام ہے اُن تصاویر، خطوط اور نشانات کا جو ارتقا کی منزلیں طے کر کے آج حروف کے نام سے ہمارے سامنے ہیں۔ یہی حروف جو تلفظ کے ادا اور معنی کے اظہار کے لیے استعمال ہوتے ہیں، اپنی مربوط صورت میں کسی زبان کا رسم الخط کہلاتے ہیں۔''۳۵

ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس امر پر متفق ہیں کہ زبان اور رسم الخط میں روح اور بدن کا رشتہ ہے۔ اسے کسی زبان کا محض لباس سمجھنا، جسے اتار کر پھینکا جا سکتا ہے یا بدلا جا سکتا ہے، سخت غلطی ہوگی کیونکہ کسی ایک زبان کے مطالب کسی دوسری زبان کے رسم الخط میں خاطر خواہ ظاہر نہیں کیے جا سکتے۔ رسم الخط کی تبدیلی آوازوں کو بدل دیتی ہے جو معنوی الجھنوں کا پیش خیمہ بن سکتی ہے۔ مثلاً عربی و فارسی کو انگریزی رسم الخط میں لکھنا ممکن نہیں کیونکہ انگریزی کے "D" اور "T" کی آوازیں عربی و فارسی حروف میں کیوں کر ظاہر ہو سکیں گی۔۳۶

علمِ صوتیات میں رسم الخط سے ادا ہونے والی آوازوں کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر عطش درانی صوتی مطالعات کے ممکنہ پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''زبان بنیادی طور پر بول چال کا نام ہے... بول چال میں صوت کا علم یا صوتیات، سننا اور بولنا بنیادی موضوعات ہیں چنانچہ صوت یا آواز، اس کے ضمنیات میں سانس، حرکیات، گونج، تکلم، آواز کی بلندی، ارتفاع، رفتار، شرح، معیار، لکنت اور ٹھہراؤ کے بہت سے امور ہیں... جدید صوت کاری میں میکانکی اصوات کا مطالعہ، سپیکر کا استعمال، ٹیلی فون پر گفتگو اور صوتیات، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی صوتیات، اعلانات وغیرہ کے طریقوں پر بحث کی جانی چاہیے۔''۳۷

صوتیات کے حوالے سے صوتی تغیرات کا مطالعہ بھی بہت اہم ہے۔ جب کوئی زبان سماجی زندگی کے اتار چڑھاؤ کے نتیجے میں تغیرات سے دوچار ہوتی ہے تو اس کی آوازیں بھی بدلتی ہیں۔ آوازوں کے بدلنے سے لفظوں کا تلفظ بدلتا ہے، لب و لہجہ تبدیل ہوتا ہے۔ چنانچہ صوتی آہنگ میں تبدیلی کی وجوہات کا مطالعہ صوتیات میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

مُصمّتے اور مُصوّتے:

صوتی اعضا ان گنت آوازیں پیدا کر سکتے ہیں۔ جن آوازوں کے لیے منہ کو زیادہ نہیں کھولنا پڑتا انھیں مصمّتے کہتے ہیں اور جن آوازوں کے لیے منہ زیادہ وا کرنا پڑے وہ مصوّتے کہلاتی ہیں۔ منہ کے زیادہ کھلنے اور ہونٹوں کے بند ہونے کے درمیان جو حالتیں اور تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں وہ ان گنت

آوازوں کے وجود میں آنے کا سبب بنتی ہیں۔[۳۸]

صوتیے یا فونیم کی دریافت نے صوتی تجزیات کو ایک نیا رخ دیا۔ زبان کی ان گنت آوازوں کی گروہ بندی ہوئی اور صوتی انتشار میں نظم وترتیب پیدا کرنے کی کوشش کی گئی۔ صوتی نظام میں ترمیم واضافے ریکارڈ کیے گئے ہیں اور صوتی کیفیات کا تقابلی مطالعہ کیا جارہا ہے۔ نیز آوازوں کے زیروبم کی مختلف آلاتی طریقوں سے پیمائش کی جارہی ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اپنی کتاب ''اردو زبان اور لسانیات'' میں ''اردو آوازوں اور اردو مصوتوں کی نئی درجہ بندی'' کے عنوان سے امتیازی خصوصیات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کی رائے میں جدید لسانیات میں آوازوں کا تجزیہ کرتے ہوئے درج ذیل اصولوں کو مدنظر رکھنا چاہیے:

۱۔ زبان کی دنیا میں کوئی ایک صوت دوسری صوت سے سو فیصد مطابقت نہیں رکھتی۔ ماہرِ لسانیات کا کام ہے کہ مختلف اصوات کے باہمی ربط کا پتہ چلائے اور ان کی درجہ بندی کرتے ہوئے انھیں بنیادی صوتی اکائیوں یعنی فونیم میں اس طرح اسیر کرے کہ زبان کے صوتیاتی نظام کی پوری تصویر سامنے آجائے۔

۲۔ زبان میں آوازیں ایک نظام کے تحت کام کرتی ہیں۔ اگر اس نظام کے کسی اصول سے روگردانی کی کوئی مثال ملے تو اس کا تجزیہ پورے نظام کی روشنی میں کرنا چاہیے، نہ اس طرح کہ اس کی خاطر نظام ہی کو مسخ کرکے پیش کیا جائے۔ مثلاً ''نون'' کو دو بنیادی آوازیں قرار دینا اردو کے صوتیاتی نظام کو مسخ کرنا ہے۔

۳۔ صوتیات مستقل بالذات نہیں۔ زبان کے تہہ دار ڈھانچے میں اس کی حیثیت صرف ایک سطح کی ہے۔ اس کی پیچیدگیوں کا حل تلاش کرنے کے لیے زبان کی دوسری سطحوں یعنی لفظیات اور نحو وغیرہ سے بھی مدد لی جاسکتی ہے۔

۴۔ صوتیاتی تجزیے کے نتائج جتنے سادہ اور مختصر قوانین کی مدد سے پیش کیے جاسکیں، اتنا ہی اچھا ہے۔

۵۔ زبان کا ہر بولنے والا اپنی زبان کے صوتیاتی نظام کا وجدانی احساس رکھتا ہے۔ اس کی بدولت وہ اپنی زبان کے استعمال پر قادر ہوتا ہے۔ صوتیاتی تجزیہ وہی سب سے بہتر ہے جس میں زبان بولنے والوں کے وجدانی احساس سے مطابقت پائی جائے۔[۳۹]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے پیش کردہ اصول وقوانین سے اختلاف یا اتفاق کیا جاسکتا ہے تاہم صوتیات کے تحت ہونے والے صوتی تجزیات کی اہمیت سے منکر ہونا ممکن نہیں۔ صوتی تجربات علمِ لسانیات کے فروغ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور زبان کے صوتی مطالعات کے بغیر کسی زبان کے اصل مزاج کو سمجھنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔

فونیمیات (Phonology):

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں ''لنگوسٹک سرکل آف پراگ'' کے چند عالموں آر جیاب ین، این۔ایس ٹروبز کی اور ایس کرشیفسکی نے اصوات کے مطالعے کی ایک نئی صورت نکالی۔ چنانچہ انھوں نے زبان کے نظام میں مفرد آوازوں کی حیثیت سے،ان کے محلِ استعمال کی مختلف صورتوں، باہمی تعلق، زبان کے صوتی پیٹرن، ساخت اور نظام،ان سب کے حوالے سے آوازوں کا مطالعہ ضروری سمجھا اور ۱۹۲۸ء میں پہلی انٹرنیشنل لنگوسٹک کانگرس منعقدہ ''ہیگ'' میں اپنا مشہور لسانیاتی اجتہاد "Proposition" پیش کیا جسے صوتیاتی اور لسانیاتی مطالعے کے ایک نئے نظام'' فونولوجی'' کا نقطۂ آغاز قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد ٹراوبز کی معروف کتاب Grundzuge der Phonologie ۱۹۳۹ء میں منظرِ عام پر آئی... جسے لسانیات کے جدید شعبوں فونیمیات (Phonology or Phonemics) اور ساختیات (Structuralism) کی بائبل سمجھا جاتا ہے۔[۴۰]

فونیم کی دریافت نے صوتیاتی مطالعے کا رخ فونیمیات کی طرف موڑ دیا جس کا تعلق بنیادی طور پر آوازوں ہی کی تفہیم سے ہے۔ڈاکٹر اقتدار حسین فونیمیات کی وضاحت کچھ اس طور کرتے ہیں:

> ''کسی زبان میں مختلف آوازیں بہت زیادہ ہوسکتی ہیں لیکن ایک زبان میں اہم آوازیں یا تفاعلی اکائیاں محدود تعداد میں ہوتی ہیں۔ان تفاعلی اکائیوں کو فونیم کہتے ہیں۔صوتیات میں ہم آوازوں کی طرزِ ادائیگی کا جائزہ لیتے ہیں جب کہ فونیمکس میں ہم صرف تفاعلی آوازوں کا جائزہ لیتے ہیں اور ان کی تعداد کا تعین کرتے ہیں...اس طرح فونیمیات کی تعریف یہ ہے کہ اس میں ہم کسی زبان کی اہم یا تفاعلی آوازوں کو معلوم کرنے کے طریقوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔''[۴۱]

فونیمیات میں صوتیے یعنی فونیم کو بنیادی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔فونیم دراصل کسی زبان کی اہم آواز ہے۔کسی زبان کی فونیمی ساخت میں ہم درج ذیل باتوں کا جائزہ لیتے ہیں:

۱۔ کون کون سے فونیم ہیں اور تعداد میں کتنے ہیں؟

۲۔ ایک ایک فونیم میں ذیلی فونیم کتنے ہیں؟

۳۔ ان فونیم کا آپس میں کیا تعلق ہے؟[۴۲]

کسی بھی زبان کا کوئی صوتیہ صرف ایک صوتیے سے مختلف نہیں بلکہ زبان کے تمام مستعمل صوتیوں سے مختلف و متمائز ہوتا ہے۔گویا ہر صوتیہ کئی متقابل اور متمائز صوتیوں کا حریف بھی ہوتا ہے اور رفیق بھی۔یہ سب مل کر ایک طرح کی لسانی جالی (net work) بُنتے اور ایسا لسانی ڈھانچا یا عمارت تعمیر کرتے ہیں جس کی دیواروں میں ہر صوتیہ ایک اینٹ کی طرح دوسرے صوتیے کو بالواسطہ یا بلاواسطہ سہارا دیتا اور اس کا سہارا لیتا بھی ہے۔[۴۳]

فونیمی تجزیہ زبان کے داخلی نظام کو منظرِ عام پر لاتا ہے اور الفاظ کے تقابلی جائزے سے کل فونیم کی

تعداد کا تعین کیا جاتا ہے۔

صوتیات وفونیمیات میں فرق:

صوتیات وفونیمیات زبان کے صوتی مواد کے مطالعے کے دو رویے ہیں جو ایک دوسرے پر انحصار کرنے کے باوجود ایک دوسرے سے کسی قدر مختلف بھی ہیں۔ڈاکٹر اقتدار حسین اس فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱۔ صوتیات میں ہم زبان کی آوازوں کے پیدا ہونے کے طریقوں اور ان کی درجہ بندی کے اصولوں کا مطالعہ کرتے ہیں جب کہ فونیمیات میں کسی زبان کی اہم آوازوں یعنی فونیم کو معلوم کرنے کے اصولوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔

۲۔ صوتیات میں جن آوازوں کے بیان کے طریقوں کا جائزہ لیا جاتا ہے وہ کسی بھی زبان میں ہو سکتی ہیں جب کہ فونیمیات میں کسی خاص زبان کے فونیم معلوم کیے جاتے ہیں۔

۳۔ صوتیات میں جن آوازوں کا جائزہ لیا جاتا ہے وہ نظریاتی طور پر لامحدود ہوتی ہیں جب کہ فونیمکس جن آوازوں کا مطالعہ کرتا ہے وہ ہر زبان میں محدود ہوتی ہیں اور عام طور پر پندرہ سے پچاس کے بیچ میں ہوتی ہیں۔

۴۔ صوتیات میں وہ آوازیں شامل ہیں جو واقعتاً ادا ہوتی ہیں جب کہ فونیم ایک طرح کی اوسط اصطلاح ہے جس سے ایک وقت میں کئی آوازوں کا حوالہ دیا جاتا ہے۔

۵۔ صوتیات میں آواز جس طرح ادا ہوتی ہے اس کو مربع قوسین میں دکھایا جاتا ہے جب کہ فونیمیات میں آوازوں کی تفاعلی حیثیت کو ترچھی قوسین میں رکھتے ہیں......''[۴۴]

صوتیات میں آوازوں کا عمومی مطالعہ کیا جاتا ہے جب کہ فونیمیات میں ایک خاص زبان کو لے کر اس کی مخصوص آوازوں پر توجہ دی جاتی ہے۔فونیمیات کے ذریعے نہ صرف الفاظ اور الفاظ کے مجموعوں کی پہچان کی جاتی ہے بلکہ معنی کے اعتبار سے انھیں ایک دوسرے سے الگ بھی کیا جاتا ہے۔

صَرفیات (Morphology):

مارفولوجی لسانیات کی ایک اہم شاخ ہے جسے عام قواعد اردو میں ''صَرف'' کے نام سے جانا جاتا ہے۔ مارفولوجی چھوٹی سے چھوٹی بامعنی لسانی اکائیوں کا مطالعہ ہوتا ہے۔ان بامعنی اکائیوں کا مطالعہ ''لفظ'' کی سطح تک کیا جاتا ہے۔جس طرح فونیمیات میں اہم انفرادی آوازوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے اسی طرح مارفولوجی میں لفظ کی ساخت اور استعمال شدہ بامعنی اکائیوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔[۴۵]

مارفولوجی میں سب سے پہلی اکائی ''مارفیم'' ہے۔ ماہرینِ لسانیات نے ''مارفیم'' ایک ایسے لسانی ٹکڑے کو کہا ہے جو چھوٹے سے چھوٹا اور بامعنی ہو یعنی ہر وہ لسانی قطعہ جس میں یہ دونوں خاصیتیں موجود

ہوں وہ مارفیم کہلائے گا۔

تمام مارفیم کو دو بڑی قسموں یعنی آزاد (Free) اور پابند (Bound) میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ آزاد مارفیم اکیلا آزادی سے استعمال ہو سکتے ہیں جب کہ پابند مارفیم وہ ہیں جو بغیر کسی دوسرے مارفیم کے استعمال نہ ہو سکیں۔ پابند مارفیم کی دیگر اقسام یہ ہیں:

۱۔ اضافی (Additive) جس میں سابقے (Prefix)، لاحقے (Suffixes) اور واسطے (یعنی Infixes) وغیرہ شامل ہیں۔

۲۔ تکراری (Reduplicative)۔

۳۔ مبدل (Replacive)۔

۴۔ غیر مسلسل (Discontinuous)۔[۴۶]

نحویات (Syntax):

جب کوئی زبان نشوونما پاتی ہے تو اسے برتنے کے اصول و قواعد بھی آہستہ آہستہ متعین ہوتے چلے جاتے ہیں جنھیں معیار اور سند کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے اور جن میں تصرف اور تبدیلی کا استحقاق صرف اہلِ زبان کو حاصل ہوتا ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری لسانی مسائل میں گرامر کی اہمیت کی بابت رقم طراز ہیں:

> ''گرامر کا زبان سے وہی تعلق ہے جو لفظ کا معنی سے ہے۔ لفظ معنی کے ساتھ وجود میں آیا ہے۔ گرامر بھی زبان کے ساتھ ساتھ وجود میں آتی ہے۔ لفظ کی زندگی معنی سے ہے۔ زبان بھی صرفی و نحوی قاعدوں سے زندہ رہتی ہے۔ اس لیے گرامر کو زبان کے پیکرِ لفظی اور ہیئتِ ترکیبی سے ہم الگ نہیں کر سکتے۔ زبان کا نمو اور ارتقا گرامر کے اصول و قواعد کے ماتحت ہوتا ہے۔''[۴۷]

مارفولوجی میں زبان کے مطالعے کو صرف ''لفظ'' کی حد یا سطح تک محدود رکھا جاتا ہے۔ لفظ سے آگے کی سطح جس میں جملے اور فقرے بھی شامل ہو جاتے ہیں، ان کے لیے ''نحو'' یا syntax کی اصطلاح مستعمل ہے۔ ڈاکٹر اقتدار حسین نحو کی تعریف درج ذیل الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''یہ اُن تراکیب کا تجزیہ اور مطالعہ ہے جس میں صرف آزاد روپ ہوتے ہیں۔ چونکہ مختلف تراکیب میں تصریفی و اشتقاقی دونوں ہی تراکیب شامل ہوتی ہیں اس لیے نحو کی ایک تعریف یہ بھی ہو سکتی ہے کہ تراکیب کو ترتیب میں رکھنے کے ان اصولوں کا مطالعہ ہے جو تصریفی و اشتقاقی عمل سے زیادہ بڑی تراکیب بنانے کے کام آتے ہیں۔''[۴۸]

ہر زبان کا صرفی و نحوی سانچہ دیگر زبانوں سے مختلف و منفرد ہوتا ہے، لہٰذا کسی ایک زبان کے قواعد کو دوسری زبان پر جبراً لاگو نہیں کیا جا سکتا۔ ایک زبان کے لسانی امتیازات دوسری زبان میں غیر اہم اور غیر ضروری ہو سکتے ہیں۔ یہاں تک کہ اردو جیسی ملواں زبان جس نے سنسکرت، ہندی، عربی و فارسی زبانوں سے جذب و قبول کیا ہے اس کے باوجود عربی و فارسی یا انگریزی کے اصول و ضوابط کو اردو زبان پر زبردستی

لا گو نہیں کیا جا سکتا۔

خلیل صدیقی علم صرف کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''علم صرف کا موضوع الفاظ ہوتے ہیں۔ الفاظ سیاق وسباق کے اعتبار سے ظاہری صورتیں بدلتے رہتے ہیں... علم صرف کے ذیل میں ان تمام صورتوں سے بحث کی جاتی ہے... مباحث کے لحاظ نظر سے الفاظ کی تقسیم، تصریف واشتقاق اور گردان، صرف کے مباحث ہیں۔ یہ تمام مباحث الفاظ کی ظاہری صورت سے تعلق رکھتے ہیں، اس لیے صرف کو ''صوریات'' بھی کہا جاتا ہے۔''[۴۹]

صرف ونحو کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے مولوی عبدالحق ''قواعد اردو'' میں رقم طراز ہیں:

> ''...الفاظ کا بھی ظاہر و باطن ہوتا ہے۔ ظاہر وہ ہے جس کا تعلق 'صرف' سے ہے... اور لفظ کا باطن اس کا مفہوم اور معنے ہیں۔ اس کی بحث ''نحو'' میں ہوتی ہے۔''[۵۰]

معنیات (Semantics):

معنیات میں زبان کے معنی سمجھنے کے طریقوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے کیونکہ زبان کی حدود محض صوتیات تک نہیں۔ آوازیں خواہ کتنی ہی مربوط اور خوش آہنگ کیوں نہ ہوں ان کی وقعت اور اہمیت معنی ہی سے متعین ہوتی ہے۔ ''جدید ادبی ولسانی تحریکیں'' کے مصنف یونس خان معنیات کی وضاحت کچھ اس طور کرتے ہیں:

> ''زبان ان معنی کی محتاج ہے جو اسے استعمال سے ملتے ہیں۔ الفاظ کے معانی ان کے استعمال کے طریقے بتلاتے ہیں۔ آوازوں کا ایک مخصوص سلسلہ اُس وقت تک بے معنی رہتا ہے جب تک ہمیں یہ معلوم نہ ہو جائے کہ انسانی تجربے کے کن پہلوؤں کے لیے ہم اسے استعمال کر رہے ہیں۔''[۵۱]

علم اللسان میں جب معنیات بطور اصطلاح استعمال ہوتا ہے تو اس سے زبان کے صوتی پہلو کے برعکس معنوی پہلو مراد لیا جاتا ہے۔ خلیل صدیقی کی رائے میں:

> ''معنویات میں اُن قوانین وشرائط کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن کے ماتحت علامات واشارات (بشمول الفاظ) بامعنی ہو سکتے ہیں۔ گویا الفاظ اور ملفوظ مظاہر کے باہمی رشتوں کا مطالعہ ''معنویات'' ہے۔''[۵۲]

معینات کو لسانیات سے الگ فلسفہ ومنطق کی ایک شاخ قرار دینے میں کارزبسکی، ایڈورڈ ساپر، مالینوسکی، بلوم فیلڈ اور دبستان پراگ کے ماہرین کا بڑا ہاتھ ہے جنھوں نے اس امر کی تصدیق کی ہے کہ زبان محض فکر یا خیال کا اظہار نہیں بلکہ متکلم کے تصورِ حقیقت یا مشاہدۂ حقیقت کی خصوصیت کا تعین بھی کرتی ہے۔ دبستانِ پراگ کے عالموں نے ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ یہ ثابت کیا کہ ہر آواز اور ب، پ،

ت، دوغیرہ آوازوں کا ہرزمرہ بجائے خود بامعنی ہے۔۔۔''بات''اور''پات'' دومختلف الفاظ ہیں، ان کے معانی کا فرق ب اور پ کے فرق پر منحصر ہے۔ یہ فرق بامعنی ہے اس لیے صوتیوں کا ہرزمرہ ''معنویاتی'' بھی ہے۔[۵۳]

کسی بھی زبان میں معنی کی نوعیتیں مختلف ہوتی ہیں۔ بعض اوقات معنی تصوری اور ساختیاتی نوعیت کے ہوتے ہیں اور بسا اوقات لغوی اور قواعدی۔ عربی، فارسی اور اردو کے قواعد دانوں نے ''علم معانی'' کے سلسلے میں جو اصول و قواعد مرتب کیے ہیں ان کا تعلق ''معنیات'' ہی ہے۔ بامعنی کلام زبان کی ابلاغی قدر کی نشان دہی کرتا ہے۔ خلیل صدیقی کی رائے میں:

> ''زبان میں بالقوہ یا ممکنہ کلام (Utterance) کی ان گنت صورتیں ہوسکتی ہیں۔ کسی بھی لغت میں زبان کے بالقوہ جملوں اور ان میں کلموں کے استعمال کی تمام ممکنہ صورتوں کو مدنظر رکھ کر مفاہیم کا استنباط و اندراج ممکن نہیں اسی لیے ہم کسی لغت کو حقیقی معنوں میں جامع نہیں کہہ سکتے۔''[۵۴]

روزمرّہ:

ہرزبان کے بولنے والوں کا ایک مخصوص روزمرّہ ہوتا ہے جس میں تصرّف و تبدیلی اس زبان کے بولنے والے ہرگز گوارا نہیں کرتے۔ خلیل صدیقی کی رائے میں:

> ''روزمرّہ لسانی عادت کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس سے انحراف گرامر کی پابندی کے باوجود مستحسن نہیں سمجھا جاتا۔''[۵۵]

روزمرّہ میں کسی قسم کی تبدیلی سے عبارت غیر فصیح سمجھی جاتی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری روزمرّہ کے باب میں لکھتے ہیں:

> ''روزمرہ سے مراد ایسا اسلوبِ بیان ہے جسے سارے پڑھے لکھے لوگوں نے متفقہ طور پر قبول کرلیا ہے اور اس میں ردوبدل کی اجازت نہیں ہے۔۔۔روزمرّہ کے الفاظ اپنے حقیقی معنوں ہی میں استعمال ہوتے ہیں اور محاورے کی طرح مجازی معنوں سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔۔۔۔''[۵۶]

مثال کے طور پر چند جملے دیکھیے:

۱۔ پانچ سات آدمی بلالو اور معاملہ طے کرلو۔

۲۔ روز روز کی جھک جھک مجھے پسند نہیں۔

۳۔ بلاناغہ سکول جایا کرو ورنہ نام خارج کردیا جائے گا۔

۴۔ ان دونوں میں زیادہ فرق نہیں۔ اُنیس بیس کا فرق ہے۔

ان میں پانچ سات، روز روز، بلاناغہ اور انیس بیس کے الفاظ خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں۔ ان

کا استعمال ہمیشہ اسی طرح ہوگا۔ انھیں کسی دوسرے لفظ سے بدلنے کی کوشش جملوں کو غلط اور مضحکہ خیز بنادے گی۔ [۵۷]

محاورہ:

محاورے میں کلمات کے لغوی معنی کے بجائے مجازی معنی مراد لیے جاتے ہیں اور رفتہ رفتہ قبولِ عام کی سند حاصل کر لیتے ہیں۔ محاورات میں بھی کسی قسم کی تبدیلی مستحسن خیال نہیں کی جاتی۔ اسی لیے بامحاورہ گفتگو کو کسی دوسری زبان میں ترجمہ کرنا مشکل ہوتا ہے، کیونکہ ہر زبان کا اپنا روزمرہ اور محاورہ ہوتا ہے۔

بامحاورہ گفتگو سے یہ مراد ہرگز نہیں کہ گفتگو میں محاورات کا بے دریغ استعمال ہو بلکہ بول چال کا اہلِ زبان کے روزمرّہ کے مطابق ہونا ضروری ہے جسے انگریزی میں idiomatic کہتے ہیں۔ روزمرّہ اور محاورہ میں فرق یہ ہے کہ روزمرّہ کا تعلق حقیقی اور محاورے کا تعلق مجازی معنوں سے ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر:

کان کاٹنا، کان بھرنا، کان کھانا، کان کا کچا ہونا، کان دھرنا وغیرہ محاورات ہیں جن کا ان کے اصل معنی سے کوئی تعلق نہیں۔ [۵۸]

ضرب الامثال یا کہاوتیں:

کہاوتیں اور ضرب الامثال ہماری طویل لسانی روایت کا حصہ ہوتی ہیں۔ یہ کم وبیش ہر زبان میں قومی تلمیحات، ماضی کے حقیقی یا فرضی لیکن مسلّمہ واقعات اور ثقافتی روایات کے حوالے سے مختصر فقروں اور جملوں میں جہانِ معنی سمیٹے ہوئے ہوتی ہیں۔ روزمرّہ ومحاورہ کی طرح کہاوت میں بھی تحریف گوارا نہیں کی جاتی۔

کہاوتیں دلچسپ، برجستہ، مؤثر اور برمحل ہوتی ہیں۔ بالعموم انھیں کسی جملے کے آخر میں بطور مثال رقم کیا جاتا ہے۔ مثلاً ''... یہ تو وہی مثل ہوئی ناچ نہ جانے آنگن ٹیڑھا۔''

مُرادفات:

جس طرح ہر زبان میں متضاد ومتبائن کلمات کی خاصی تعداد ہوتی ہے، اسی طرح ایک ہی معنی کے اظہار کے لیے متعدد کلمات برتے جاتے ہیں، ان ہم معنی کلمات کو مرادفات کہتے ہیں۔ ہر زبان میں مرادفات محدود تعداد میں ملتے ہیں۔ البتہ اردو میں عربی وفارسی اور دیگر زبانوں کی آمیزش کے نتیجے میں مرادفات کی تعداد زیادہ ہے۔ تاہم مرادفات صوتی وصوری اعتبار ہی سے نہیں بلکہ مفہوم اور محلِ استعمال کے لحاظ سے نازک اور باریک فرق اور تبدیلی کے غماز ہوتے ہیں۔ مثلاً رنج، غم، افسوس اور تأسف کے مفاہیم میں جو لطیف امتیاز ہے اسے محلِ استعمال کے نتیجے میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔

لسانی ومعنوی تغیّرات:

مختلف سماجی وثقافتی عوامل کے زیرِ اثر کسی بھی زبان میں مختلف النوع صوتی، صوری، لسانی، قواعدی

اور معنوی تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں جو کسی زبان کے زندہ ہونے کی نشاندہی کرتی ہیں۔ زبان کے پرانے اسالیب بتدریج متروک اور نئے منظر عام پر آ جاتے ہیں۔

صوتی سطح پر کسی زبان میں آوازیں کم یا زیادہ ہوتی رہتی ہیں۔ بعض اوقات فونیمی نظام میں کسی فونیم کا استعمال کم یا ترک کر دیا جاتا ہے یا پھر کسی دوسری زبان کے اثرات کے تحت نئے فونیم مستعار لے لیے جاتے ہیں۔ مثلاً اردو زبان میں ٹ، ڈ اور ڑ کی آوازیں دراوڑی زبان کے اثرات کے تحت رائج ہوئیں۔ قواعدی تبدیلیوں کے زیرِ اثر صرفی ونحوی اصول وقواعد بھی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ مارفیم سے مکمل انحراف کے نتیجے میں اردو میں کبھو، تک، کسو، کنے اور سوں وغیرہ الفاظ متروک قرار دے دیے گئے۔

مارفو فونیمی تبدیلیوں کے تحت مختلف الفاظ میں تصریفی یا اشتقاقی عمل کے تحت تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ مختلف سماجی تغیرات کے نتیجے میں الفاظ کی معنیات بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔ مثلاً اردو زبان میں ''رنڈی'' کا لفظ بمعنی ''عورت'' استعمال ہوتا تھا لیکن اب اس کے معنی ''فاحشہ عورت'' کے ہیں۔ بعض الفاظ کے معنی بالکل تبدیل ہو جاتے ہیں جب کہ بعض اوقات رائج الفاظ کے معنی میں توسیع ہو جاتی ہے۔

عام طور پر زبانیں دیگر زبانوں سے جذب وقبول اور نئے الفاظ واصوات مستعار لیتی رہتی ہیں۔ مثلاً حالیہ اردو زبان میں بیک وقت عربی، فارسی، ہندی، سنسکرت، ترکی اور انگریزی زبان کے بے شمار الفاظ اس کا حصہ بن چکے ہیں۔ ان لسانی ومعنوی تغیرات کو اشتقاقیات، متروک الفاظ اور دخیل الفاظ جیسی اصطلاحات کی روشنی میں بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔

اشتقاقیات:

دنیا کی کسی بھی زبان کے الفاظ ڈھلے ڈھلائے نہیں ہوتے بلکہ وہ نوع بہ نوع تبدیلیوں سے گزر کر یہ شکل اختیار کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے ہر لفظ کا ایک ماضی، ایک پس منظر اور ایک تاریخ ہوتی ہے۔ لسانیات کا وہ شعبہ جو الفاظ کے مآخذ اور اشتقاق کا سراغ لگاتا ہے، اشتقاقیات کہلاتا ہے۔ لفظ کا ماٴخذ تلاش کرنے کے عمل میں لفظ کے ارتقا کے تمام مراحل سے آگہی ہو جاتی ہے۔ اشتقاقی مطالعے کی بدولت ہم جان سکتے ہیں کہ کوئی زبان سیاسی، سماجی اور ثقافتی تبدیلیوں کے زیرِ اثر کیا کروٹیں بدلتی رہی ہے، بقول خلیل صدیقی:

> ''الفاظ کی تاریخی تحقیق سے سماجی کروٹوں، ثقافتی مضمرات اور سیاسی دھاروں ہی سے متعلق اشارات نہیں ملتے بلکہ لسانی تغیرات کی تمام نوعیتیں نظر کے سامنے آ جاتی ہیں۔ اشتقاقیات کے آئینہ خانے میں قوموں کے عروج وزوال، ذہنی اکتسابات، معاشرتی واخلاقی مدوجزر، استعداد وصلاحیت، جذبات واحساسات کا دھندلا سا عکس نظر نہیں آتا بلکہ زبانوں کے ابتدائی مدارج، ان کی ساخت، صرف ونحو وغیرہ کی جیتی جاگتی تصویریں بھی مل جاتی ہیں۔ اشتقاقیات تاریخی وتقابلی گرامر کے لیے مواد مہیا کرتی ہے۔''[۵۹]

وھنٹے اور بعض علمائے لسانیات کی رائے کے مطابق لسانیات کی تمام تر اساس مطالعۂ الفاظ یا اشتقاقیات پر ہے اور علمائے اشتقاقیات کے مستخرج نتائج سے لسانیات کے گوناگوں مباحث کے لیے راہیں ہموار ہو جاتی ہیں۔ کیونکہ علمائے اشتقاقیات تمام ممکنہ شواہد کے ذریعے الفاظ کے مأخذ، ان کے تغیر و تبدل اور تراش خراش کے مدارج و منازل کو منصۂ شہود پر لاتے ہیں۔[۶۰]

خلیل صدیقی اشتقاقیات کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اٹھارویں صدی میں اشتقاقیات کی حیثیت قیاسی اور سماعی زیادہ تھی۔ اُنیسویں صدی کے آغاز میں بھی اسے صحیح معنوں میں علمی درجہ حاصل نہ ہو سکا تھا... اس کے باوجود اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ لسانیات کا دائرۂ عمل اشتقاقیات اور تقابلی لسانیات کے دائرے تک محدود تھا۔''[۶۱]

انیسویں صدی میں لسانیات بالخصوص اشتقاقیات میں علمی اندازِ نظر اختیار کیا جانے لگا اور زبان کے تحلیلی مطالعے اور مادہ و مآخذ تک رسائی پر توجہ دی جانے لگی۔

اشتقاقیات اور تقابلی لسانیات کا چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ اس تعلق کی نوعیت پر روشنی ڈالتے ہوئے خلیل صدیقی رقم طراز ہیں:

> ''جدید اشتقاقیات کے نزدیک تحقیقِ الفاظ کی بہترین صورت یہ ہے کہ ہم خاندان زبانوں کے الفاظ کے باہمی تقابل سے مدد لی جائے... الفاظ لاکھ روپ بدل لیں اور بہروپ بھر لیں، نگاہِ تحقیق ان کے ہم رشتوں اور ان کے اصل کا کھوج لگا ہی لیتی ہے۔''[۶۲]

تدوینِ لغت میں سب سے اہم مسئلہ لفظوں کی تاریخ اور مآخذ کی نشاندہی سے متعلق ہے۔ لسانی سطح پر لغت میں لفظوں کی صرفی، نحوی، صوتی اور معنیاتی حدود متعیّن کی جاتی ہیں۔ الفاظ کے مروّجہ معنی کیا ہیں اور قدیم معنی کیا تھے؟ ان کا مأخذ اور اشتقاقی کیفیت کیا ہے؟ حالات و واقعات کے بدلتے ہوئے تناظر میں الفاظ کن تبدیلیوں سے دوچار ہوئے؟ اس لحاظ سے ایک ایک لفظ کے لیے کڑی چھان بین کرنا پڑتی ہے۔ رشید حسن خان کی رائے میں زبان پہلے بنتی ہے اور قواعد و لغت کی کتابیں بعد میں مرتب کی جاتی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ:

> ''اشتقاق، تلفظ، معانی اور املا کے لحاظ سے عربی و فارسی لفظوں میں بہت سی تبدیلیاں ہوئی ہیں اور یہ ضروری ہے کہ ایسے سب تغیّرات کا جائزہ لیا جائے......''[۶۳]

مثال کے طور پر لفظ ''رنڈی'' ابتدا میں ''عورت'' اور ''بیوی'' کے لیے مستعمل تھا؛ مثلاً قصہ ''مہر افروز دلبر (۱۷۴۶ء) قصہ ''گل و ہرمز'' (۱۸۰۰ء) اور ''باغ و بہار'' (۱۸۰۲ء) میں رنڈی کا لفظ بمعنی عورت استعمال ہوا ہے لیکن بتدریج اس لفظ کے یہ معنی رائج نہیں رہے اور اسے ''زنِ فاحشہ'' کے معنوں میں استعمال کیا جانے لگا۔[۶۴]

الغرض اشتقاقیات پر دسترس کے بغیر ایک معتبر لغت کی تدوین نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن ہے۔

متروک الفاظ:

تغیر و تبدیلی کائنات کی سرشت میں ہے، بالخصوص زندہ زبان کی یہ خوبی ہے کہ وہ وقت کے دھارے کے ساتھ ساتھ اپنا چولا بدلتی رہتی ہے۔ نئے خیالات کے اظہار کے لیے جہاں نئے الفاظ کے سانچے تراشے جاتے ہیں وہاں پرانے الفاظ نہ صرف اپنا معنی و مفہوم بدل لیتے ہیں بلکہ بسا اوقات اس کی خارجی ہیئت بھی تغیر و تبدیلی کا استعارہ ہوتی ہے۔ دنیا کی ہر زبان کا قدیم سرمایہ عہدِ جدید کی زبان سے یکسر مختلف ہوتا ہے۔ سنسکرت ہو یا ہندی، عربی یا فارسی، اردو ہو یا انگریزی ہر زبان کے متروکات کی ایک طویل فہرست بآسانی ترتیب دی جا سکتی ہے۔ وہ الفاظ جن کا کسی زمانے میں سکّہ چلتا تھا آج ٹکسال سے باہر سمجھے جاتے ہیں۔ سماجی سطح پر رونما ہونے والی تبدیلیاں بھی لسانی تغیرات کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہیں تاہم لفظیات کے حوالے سے عہد بہ عہد رونما ہونے والی تبدیلیاں لسانی سرمائے سے خارج نہیں کی جاتیں بلکہ لغات کے دامن میں محفوظ و مامون رہتی ہے، بالخصوص وہ لغات جو تاریخی اصولوں پر ترتیب دی جاتی ہیں، اس میں لفظ کے جنم اور اس کے ارتقا و تبدیلی کی پوری داستان ملتی ہے۔

اردو زبان میں ساخت کے حوالے سے یہ لچک موجود ہے کہ یہ عربی، فارسی، ترکی، ہندی، انگریزی اور دیگر مقامی بولیوں کی اصوات و اشکال کو اپنے اندر جذب کرنے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔ زبان اردو میں ترک و اختیار کا یہ عمل ولی دکنی اور سعد اللہ گلشن کے مشاورتی عمل سے شروع ہوا جس نے بعد میں ایک تحریک کی صورت اختیار کر لی۔ ولی کے لسانی شعور سے استفادہ کرتے ہوئے مرزا مظہر جانِ جاناں، مضمون، آبرو، شاکر ناجی، یک رنگ و دیگر نے شعری اسلوب کی تبدیلی میں نمایاں کردار ادا کیا۔ مقامی بولیوں کے کھردرے الفاظ ترک کر کے فارسی کی شعری و لسانی روایات بروئے کار لائی گئیں۔ وحید الدین سلیم ''افاداتِ سلیم'' میں لکھتے ہیں:

> ''شاعری کے پہلے اور دوسرے دور میں ہندی الفاظ کثرت سے مستعمل تھے، تیسرے دور میں ان کی جگہ فارسی، عربی الفاظ رواج پا گئے لیکن اس دور میں بھی بہت سے ہندی الفاظ رائج تھے جو چوتھے دور میں متروک ہوئے۔ رفتہ رفتہ زبان فارسی عربی آمیز ہوتی گئی۔ مثلاً تیسرے دور میں شائل کی جگہ سانجھ، محبوب کی جگہ سجن، شہر کی جگہ نگر، جدائی کی جگہ برہا، ذرا کی جگہ ٹک، چہرہ کی جگہ مُکھ، خوشبو کی جگہ باس، قول کی جگہ بچن، دنیا کی جگہ جگ، ہوا کی جگہ باد وغیرہ الفاظ مستعمل تھے۔ اس دور میں بہت سے الفاظ زبانوں پر جاری تھے جن کی شکل چوتھے دور میں بدل گئی۔ مثلاً اس زمانے میں مٹی کی جگہ ماٹی، لگائی کی جگہ لاگا، اٹھنا کی جگہ اُٹھنا، کیچڑ کی جگہ کیچ، جگہ کی جگہ جاگا، لہو کی جگہ لوہو... ڈبویا کی جگہ ڈوبایا وغیرہ بولتے تھے۔''[۶۵]

لسانی سطح پر الفاظ کو متروک قرار دینے کے مختلف اسباب و جواز کارفرما ہے جن میں درج ذیل

نکات قابلِ غور ہیں:

۱۔ اصلاحِ زبان کی تحریکیں۔
۲۔ زبان کی ترقی و نشو و نما۔
۳۔ شعری اصلاح کے لیے اساتذۂ سخن کی کاوشیں۔
۴۔ فصاحت و بلاغت کے معیار۔
۵۔ تخلیقی اسلوب کی پختگی۔

دنیائے علم و ادب میں اصلاحِ زبان کی تحریکیں انفرادی و اجتماعی دونوں سطحوں پر جاری و ساری رہی ہیں۔ جوں جوں لسانی شعور پختہ ہوتا گیا تو بعض الفاظ کو نامانوس یا غلط قرار دے کر ترک کر دیا گیا۔ بعض اوقات متروک الفاظ تخلیق کار کی ذاتی پسند و ناپسند پر مبنی ہوتے ہیں۔ بالخصوص شعرا کا ذوق اور جمالیاتی حس تخلیقی عمل میں بعض الفاظ کے استعمال کو متروک و ممنوع خیال کرنے لگتی ہے۔ مثلاً راتاں، باتاں، آتیاں، جاتیاں، دکھلاتیاں جیسے الفاظ جو دبستانِ دہلی کی شاعرانہ ٹکسال میں موجود تھے۔ رفتہ رفتہ متروک قرار دے دیے گئے اور آج ان کا شمار زبان کے قدیم آثار کے طور پر کیا جاتا ہے۔

جوں جوں زبان ترقی و ارتقا کی منازل طے کرنے لگی، ہر عہد کے اساتذۂ سخن اپنے لسانی شعور کو بروئے کار لاتے ہوئے مختلف الفاظ کو متروک قرار دے کر اظہار و خیال کی دنیا سے خارج کرنے لگے۔ اصلاحِ زبان کی ان کاوشوں میں خان آرزو کا نام اساسی اہمیت کا حامل ہے۔ بحیثیت ایک ماہرِ لسان انھیں اشتقاقیات اور لفظ کی ادلتی بدلتی صورتوں اور معنوی تبدیلیوں کا گہرا شعور تھا۔ ''نوادر الالفاظ'' اس حقیقت کی غماز ہے کہ وہ لسانی باریکیوں کا خوب ادراک رکھتے تھے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ ''نوادر الالفاظ'' کے مقدمے میں رقم طراز ہیں:

> ''دہلی کے عوام ایک مخلوط قسم کی زبان بولتے تھے جس کو ''بانگڑو'' کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ اس میں ہریانی الفاظ اور قصباتی محاورے کی خاص آمیزش تھی۔ خان آرزو نے اصلاحِ زبان کے سلسلے میں سب سے پہلے انھی الفاظ کی فصاحت اور عدمِ فصاحت کی طرف توجہ کی اور یہ کہنا شاید غلط نہ ہوگا کہ اردو کے ابتدائی لہجے اور تلفظ کو متعین کرنے اور ٹکسالی اردو کو مشتہر کرنے میں انھوں نے ایک مؤسس اور واضعِ اوّل کا کام کیا۔ اصلاحِ زبان کی باقی سب کوششیں اس کے بعد کی ہیں۔''[۶۲]

میر و سودا کے عہد میں فصاحت و بلاغت کے نئے معیار تراشے گئے۔ زبان کو فصاحت کی سند عطا کرنے کے لیے دکنی اسلوب کو ترک کر کے فارسی اندازِ نستعلیق کی طرف خاص توجہ دی گئی۔ نتیجۃً فارسی الفاظ و محاورات سے زبان اردو مالا مال ہوگئی۔ مولانا محمد حسین آزاد ''آبِ حیات'' میں تیسرے دورِ شاعری کی تمہید میں لکھتے ہیں:

''ہمارے زبان دانوں کا قول ہے کہ ساٹھ برس کے بعد ہر زبان میں واضح فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ طبقۂ سوم کے اشخاص جو حقیقت میں عمارتِ اردو کے معمار ہیں انھوں نے بہت سے الفاظ پرانے سمجھ کر چھوڑ دیے اور بہت سی فارسی کی ترکیبیں جو مصری کی ڈلیوں کی طرح دودھ کے ساتھ منہ میں آتی تھیں، انھیں گھلایا، پھر بھی بہ نسبت حال کے بہت سی باتیں ان کے کلام میں ایسی تھیں جواب متروک ہیں۔''۶۷

تخلیقی اسلوب کو پختگی عطا کرنے کے لیے شعوری یا غیر شعوری طور پر فارسی سے استفادہ کیا گیا۔ بقولِ مولانا محمد حسین آزاد:

''زبان اردو ابتداء میں کچا سونا تھی۔ ان بزرگوں نے اسے کدورتوں سے پاک صاف کیا اور ایسا بنا دیا جس پر ہزاروں ضروری کام اور آرائشوں کے سامان، حسینوں کے زیور بلکہ بادشاہوں کے تاج وافسر تیار ہوتے ہیں۔''۶۸

اسالیبِ بیان کا کچا پن دور کرنے کے لیے اصلاحِ زبان کا عمل مرزا مظہر جانِ جاناں سے شاہ حاتم اور شاہ حاتم سے آتش و ناسخ تک عہد بہ عہد طول پکڑتا گیا۔ بالخصوص جب لکھنو میں بزمِ سخن آراستہ ہوئی تو لکھنوی شعرا نے اپنی طبعی نفاست پسندی اور جدّت طرازی کے بموجب اصلاحِ زبان کا عمل تیز تر کر دیا اور متروکات الفاظ کے عمل نے ایک لسانی رجحان کی شکل اختیار کر لی۔ اساتذۂ سخن بالخصوص مصحفی، آتش اور ناسخ نے اپنے لسانی شعور و آگہی کی بنیاد پر متروکات کی ایک طویل فہرست ترتیب دے کر فصاحت و بلاغت کے نئے معیار متعارف کروائے اور اس روایت کا تسلسل ۱۸۵۷ء تک جاری وساری رہا۔

برطانوی راج کے قیام کے بعد فارسی زبان فصاحت و بلاغت کا معیار نہ رہی کیونکہ انگریز نہ صرف اپنے ساتھ انگریزی زبان لے کر آئے بلکہ اردوئے معلّٰی کے بالمقابل صاف و سادہ اردو کو رواج دینے میں سرگرمِ عمل نظر آئے۔ اس بدلی ہوئی صورت حال کا اندازہ غالب کے ایک خط بنام میر مہدی مجروح سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے:

''اے میر مہدی! تجھے شرم نہیں آتی۔ ارے اب اہلِ دلی ہندو ہیں یا اہلِ حرفہ یا خاکی ہیں یا پنجابی ہیں یا گورے ہیں۔ ان میں سے تُو کس کی زبان کی تعریف کرتا ہے... اللہ اللہ دلی والے اب تک یہاں کی زبان کو اچھا کہے جاتے ہیں۔ واہ رے حُسنِ اعتقاد! ارے بندۂ خدا! اردو بازار باقی نہ رہا اردو کہاں....''۶۹

برطانوی تسلط کے بعد اصلاحِ زبان کے حوالے سے متروکات کا عمل سست ہو گیا اور دخیل الفاظ کی کارفرمائی بڑھ گئی۔ سرسید اور ان کے رفقا اور اکبرالہ آبادی کے ہاں انگریزی الفاظ کا استعمال بے دھڑک ہونے لگا۔ متروک و دخیل الفاظ کے حوالے سے ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی یہ رائے قابلِ غور ہے کہ:

''زبان کی شکل و صورت اور باطن میں زندگی کے تقاضوں کے مطابق تبدیلیاں ہوتی رہتی

ہیں۔اس کا لہجہ عہد بہ عہد بدلتا رہتا ہے۔ بہت سے الفاظ متروک و مردود ہوتے رہتے ہیں اور نئے اور جان دار لفظوں کے لیے جگہ خالی کر دیتے ہیں لیکن یہ سارا عمل عوامی سطح پر ان جانے طور پر ہوتا ہے۔ زبان کی تراش خراش اور حذف و اضافہ میں کسی خاص شخص یا گروہ کی حاکمیت کو دخل نہیں ہوتا۔''۲۰ے

دخیل الفاظ:

زبان اپنے بولنے والوں کی سماجی، تہذیبی، اخلاقی اور نفسیاتی زندگی کی مظہر ہوتی ہے۔تہذیبی اور سماجی سطح پر ہونے والی تبدیلیاں لسانی تغیرات کا پیش خیمہ بنتی ہیں اور زبان زندگی کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کے لیے دیگر زبانوں سے جذب وقبول اور اکتساب کے عمل سے ہنگامی طور پر اپنے علمی وادبی اور لسانی سرمائے کو وسعت بخشتی ہے۔لسانی لین دین کے نتیجے میں جو الفاظ دیگر زبانوں سے مستعار لیے جاتے ہیں، انھیں دخیل الفاظ کہا جاتا ہے۔ بقولِ خلیل صدیقی:

''لسانی استفادے اور دخیل الفاظ کی کثرت کا دار ومدار ثقافتی ربط وضبط اور وابستگی پر ہی ہوتا ہے۔ دوسرے لسانی گروہ کے ذہنی وعلمی اور ثقافتی اکتسابات سے جتنا زیادہ اثر قبول کیا جاتا ہے اسی قدر دخیل الفاظ کی بہتات ہوتی ہے...''۱ے

عین ممکن ہے کہ ابتدائے آفرینش میں پوری دنیا میں ایک ہی زبان بولی اور سمجھی جاتی ہو۔تہذیبی ارتقا کے نتیجے میں زبان کا ارتقائی عمل بھی وجود میں آیا۔ دنیا کی مختلف زبانوں میں پایا جانے والا لسانی اشتراک اس حقیقت کی عکاسی کرتا ہے کہ کسی ایک خاندان سے تعلق رکھنے والی زبانیں باہم مشترک سرمایہ رکھتی ہیں۔ مثلاً اردو، عربی، فارسی، سنسکرت، یونانی اور لاطینی زبان میں لسانی اشتراک کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔اسی طرح جرمنی، لاطینی، سنسکرت اور دیگر Indo European زبانیں باہم مشترک ہیں۔ ماں، ماتا، مادر اور ماتر نیز باپ، پتا، پدر اور فادر میں جو صوتی ومعنوی اشتراک ہے اسے بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے میں:

''... یہ صرف اردو ہی سے مخصوص نہیں بلکہ دنیا کی تمام بڑی اور ترقی یافتہ زبانوں میں لسانی لین دین کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ کبھی زبان کے حروفِ تہجی کی بنا پر وہ الفاظ بعینہٖ رہ جاتے ہیں تو کبھی زبان بولنے والوں کے آلاتِ سماعت اور آلاتِ نطق کی مخصوص نوعیت کی بنا پر آواز و انداز بدل کر کچھ سے کچھ بن جاتے ہیں... اشتقاقیات نے لسانی مباحث میں جو اتنی اہمیت حاصل کر لی وہ بھی اسی باعث ہے اور دخیل الفاظ اور غریب الفاظ جیسے مباحث بھی اسی لیے معرضِ وجود میں آئے۔''۲ے

ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے میں انگریزی کی معروف صنف Essay کا نام فرانسیسی کی بجائے عربی الاصل ہے۔فرانس کے مونتین نے ۱۵۸۰ء میں اپنی تحریروں کو "Assai" کے نام سے شائع کیا... مونتین جنوبی فرانس کا رہنے والا تھا اور جنوبی فرانس میں جو بولی، بولی جاتی تھی اس میں عربی الفاظ کی بہتات

تھی۔لسانی لین دین کی ایسی لاتعداد امثال عالمی ادبیات کے سرسری مطالعے سے اخذ کی جاسکتی ہیں۔[۳]

زبان اپنی بقا کے لیے دیگر زبانوں سے توانائی حاصل کرتی رہتی ہے۔زبانوں کا ایک دوسرے سے استفادہ ان کے ترقی یافتہ ہونے کی دلیل ہے اور یہی استفادہ زبان کے اثر ونفوذ میں وسعت کا سبب بھی بنتا ہے۔دخیل الفاظ زبان میں وسعت، قوت اور اظہارِ خیال میں روانی کا سبب بنتے ہیں۔ ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ بیان میں فصاحت وبلاغت کو جنم دیتا ہے۔

اردو زبان میں دخیل الفاظ کی کثرت اس حقیقت کی غماز ہے کہ ابتدا ہی سے اس کی بنیاد دیگر زبانوں سے اشتراک اور استفادے پر رکھی گئی۔یہ ایک مخلوط اور ملواں زبان ہے جس کا بیشتر لسانی سرمایہ دیگر زبانوں سے مستعار ہے۔اردو زبان کا شاید ہی کوئی جملہ ایسا ہو جس میں ترکی، عربی، فارسی، ہندی، اطالوی، یونانی یا انگریزی زبان کی آمیزش نہ ہو۔اس استفادے کے باوصف ہم اردو کو کسی دوسری زبان کا نام نہیں دے سکتے۔اس کا اپنا اسلوب، روزمرہ، محاورہ اور صرفی ونحوی امتیازات ہیں۔یہاں ہمیں انشاءاللہ خاں انشاء کی کتاب ''دریائے لطافت'' کی درجِ ذیل عبارت کو ذہن میں رکھنا ہوگا کہ:

> ''جو لفظ اردو میں مشہور ومستعمل ہوگیا، خواہ وہ عربی ہو یا فارسی، ترکی یا سریانی یا پنجابی یا پوربی، اپنی اصل کی رُو سے غلط ہو یا صحیح، وہ لفظ بہر حال اردو ہے۔اگر اصل کے موافق مستعمل ہو تو صحیح اور اگر اصل کے خلاف ہو تو بھی صحیح۔اس کا غلط اور صحیح ہونا اردو کے استعمال پر منحصر ہے۔اس لیے کہ جو لفظ اردو کے مزاج کے موافق نہیں غلط ہے، خواہ اصل کے لحاظ سے درست کیوں نہ ہو اور جو چیز اردو کے مزاج کے موافق ہے وہ صحیح ہے، خواہ اصل کے لحاظ سے غلط کیوں نہ ہو۔''[۴]

اردو زبان نے دیگر زبانوں کی لفظیات کو اپنے دامن میں ضرور سمیٹا لیکن ان لفظوں کو برتنے کے اصول وضوابط خود وضع کیے۔بقولِ ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

> ''اردو مخلوط اور مشترک زبان ہونے کے باوجود کسی زبان کی مقلّد یا تابع نہیں ہے۔حروفِ تہجی سے لے کر الفاظ کی ساخت، جملوں کی بناوٹ، تذکیر وتانیث اور واحد جمع کے اصول اور الفاظ کے استعمال تک میں اس کا اپنا معیار اور اس کا اپنا اسلوب ہے۔''[۵]

دخیل الفاظ کے باب میں مولوی عبدالحق کی اس رائے کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔وہ کہتے ہیں کہ:

> ''یہ ایک موٹی سی بات ہے کہ جب کوئی لفظ ہماری زبان میں آ گیا اور اس طرح بس گیا تو وہ غیر زبان کا نہیں رہتا، ہمارا ہو جاتا ہے۔اسے اگر ہم نکال دیں تو سوائے ہماری زبان کے اس کا کہیں ٹھکانا نہیں رہتا۔دوسری زبان میں مل جانے سے نہ اس کی وہ پہلی ہی صورت اور چہرہ مہرہ رہتا ہے اور نہ سیرت وخصلت۔اگر وہ اپنی اصلی زبان کی طرف جائے گا تو پہچان بھی نہ پڑے گا اور کوئی اسے وہاں گھسنے نہ دے گا۔''[۶]

اردو کے ذخیرۂ الفاظ میں ہمیں تین قسم کے الفاظ ملتے ہیں۔

۱۔ اسم (Noun)۔
۲۔ فعل (Verb)۔
۳۔ حرف (Preposition)۔

اردو کے بیشتر دخیل الفاظ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اسم ہیں اور افعال اور حروف کا تعلق مقامی اور علاقائی زبانوں سے ہے۔ روزمرہ گفتگو میں مستعمل اسماء بھی بیشتر مقامی نوعیت کے ہیں تاہم دخیل الفاظ کی بدولت زبان میں جو لچک، رنگارنگی اور تنوّع پیدا ہوا ہے اس کی ضرورت اور اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

''تبادلی قواعد'' (Transformational Grammar):

زبان کی تخلیقی قوت (Creativity) کو تبادلی قواعد کی روشنی میں بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ تبادلی قواعد کے تصور کو سمجھے بغیر لسانی مطالعہ ادھورا اور نامکمل رہتا ہے۔ جدید لسانیات میں اس تصور کو اوّل اوّل چومسکی (chomsky) نے ۱۹۵۷ء میں روشناس کرایا اور زبان کے تجزیاتی مطالعے کو ایک نئے رخ سے پیش کیا۔ ڈاکٹر اقتدار حسین چومسکی کے اس تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''چامسکی کا کہنا ہے کہ زبان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ایک بولنے والا لاتعداد جملے بول سکتا ہے۔ زبان کی یہ خصوصیت ایسی ہے جو اس کو باقی نظامِ ترسیل سے ممتاز کرتی ہے۔ ابھی تک لسانیات میں مطالعہ اور ریسرچ کا جو مقصد اور اغراض متعیّن کیے گئے تھے ان میں زبان کا تجزیاتی مطالعہ اور اندرونی اکائیوں کی درجہ بندی شامل رہی اور یہی اہم سمجھا گیا۔ اس نظریے کی وجہ سے ان زبانوں میں آپس میں فرق زیادہ اجاگر کیا گیا نہ کہ ان کی یکسانیت کو۔''۷۷

چامسکی کے اس تصوّر نے بالخصوص قواعد نویسوں کو ایک نئی راہ دکھائی۔ ہر زبان کے بولنے والے کے ذہن میں اس زبان کے چند اصول و قواعد ہوتے ہیں جن کو بروئے کار لاتے ہوئے وہ بیک وقت لاتعداد جملے تخلیق کر سکتا ہے۔ چامسکی کسی زبان کے جملوں کو دو خاص گروہوں میں تقسیم کرتا ہے؛ یعنی مغز جملے اور غیر مغز جملے۔ مغز جملے کسی زبان میں محدود تعداد میں ہوتے ہیں جب کہ غیر مغز جملے ان مغز جملوں ہی میں چند تبدیلیوں کو بروئے کار لاتے ہوئے تشکیل دیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر درج ذیل جملے ملاحظہ کیجیے:

حامد بازار گیا
کیا حامد بازار گیا؟
کیا حامد بازار نہیں گیا؟
حامد بازار کیوں نہیں گیا؟
حامد بازار آہستہ آہستہ گیا وغیرہ

مذکورہ تمام جملوں میں پہلا جملہ ''بنیادی یا مغزی جملہ'' ہے اور باقی تمام جملے اس مغزی جملے سے

مشتق کیے گئے ہیں۔ [۷۸]

۱۹۶۵ء میں چامسکی کی کتاب "Aspects of the theory of syntax" منظرِ عام پر آئی جس میں اس نے ۱۹۵۷ء کے نمونے میں دو خاص تبدیلیوں کی نشاندہی کی۔

اوّل: اس میں معنیات کا حصہ شامل کیا گیا۔

دوم: عمیق اور سطحی ساخت میں فرق کی نشاندہی کی گئی۔

چامسکی نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ہر جملے کی دو صورتیں ہوتی ہیں؛ ایک وہ جو بولنے یا لکھنے میں ظاہر ہوتی ہے، اس کو سطحی ساخت کہتے ہیں اور دوسری وہ جو معنی سمجھنے کے لیے جملے کے اندر موجود ہوتی ہے جس کو عمیق یا گہرائی کی ساخت کہتے ہیں اور تبادلی قواعد ان دونوں کے مابین تعلق قائم کرتے ہیں۔ [۷۹]

اردو زبان میں لسانیات کے جدید رجحانات:

اردو ایک زندہ زبان ہے جو وقت کے دھارے کے ساتھ اپنی زندگی اور بقا کے لیے نئے اصول و معیار اور ترجیحات وقتاً فوقتاً طے کرتی رہتی ہے۔ انسان کی زبان و بیان اور دیگر لسانی مباحث سے دلچسپی کی داستان خاصی قدیم ہے۔ کلاسیکی شعر و ادب میں علم بیان و علم بدیع، لغت و معانی اور تشبیہ و استعارہ سے متعلق مفید معلومات موجود ہے۔ زبان و بیان اور اسلوب کے حوالے سے اساتذۂ سخن کی شاعرانہ تعلّیاں ان کے لسانی شعور کی غماز رہی ہیں۔ انھیں اردو لسانیات کے ابتدائی نقوش قرار دیا جا سکتا ہے۔

جوں جوں لسانیات نے علم کا درجہ حاصل کیا، لسانی شعور میں بھی پختگی نے جنم لیا اور لسانی مسائل پر بیش از بیش توجہ صرف کی جانے لگی، یہاں تک کہ علمِ لسانیات کے دائرۂ امکان میں صرف زبان دانی کے رموز و نکات ہی توجہ کا محور نہ رہے بلکہ دیگر علوم نے بھی لسانیات سے اکتسابِ نور کیا۔ ان میں سماجی علوم، تاریخ اور نفسیات ہی نہیں بلکہ فلسفہ، ریاضی، سائنس اور دیگر عقلی علوم بھی شامل ہیں۔

زبان کی ترویج و توسیع کے طویل سفر کو اگر ذہن میں رکھا جائے تو لسانیات کی افادیت و اہمیت سے انکار ممکن نہیں بالخصوص اردو جیسی مخلوط زبان جس کا اپنا تاریخی، تہذیبی اور لسانی پس منظر ہے، میں اطلاقی لسانیات کے حوالے سے خاطر خواہ تحقیقی کام ہوا ہے۔ اردو زبان کے لسانیاتی پہلوؤں بالخصوص املا، رسم الخط، صوتیات اور دیگر صرفی و نحوی امتیازات کی لسانی توجیہات منظرِ عام پر لائی گئی ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> ''زبانوں کی ضرورتیں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ ان میں جہاں صحت و اصول اور معیار بندی پر اصرار کرنا ضروری ہوتا ہے وہاں لفظ و معنی کی نئی تخلیقی سطحوں کی دریافت کرنا اور زبان کے چلن کی نئی عمرانیاتی ضرورتوں پر نظر رکھنا بھی بے حد ضروری ہے۔ اقبال کا یہ شعر:
>
> گیسوئے اردو ابھی منت پذیرِ شانہ ہے
>
> شمع یہ سودائیِ دل سوزیِ پروانہ ہے

اس تناظر میں نئی ذمہ داریوں کا احساس بھی دلاتا ہے۔“[۸۰]

علومِ جدیدہ میں لسانیات کی کارفرمائی کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہو رہا ہے۔ لسانیات کی اساس پر تنقید کے نئے دبستان متعارف ہو رہے ہیں، فنِ قواعد نویسی کو موثر اور معتبر بنانے کے لیے لسانیات کے مغربی تصورات سے مدد لی جا رہی ہے۔ اصطلاح سازی، تراجم، لغت نویسی اور صوتیات جیسے تکنیکی امور پر سنجیدہ غور و فکر سے کام لیا جا رہا ہے۔ ادب اور لسانیات کے باہمی رشتے کی نوعیت اور اہمیت کو سمجھتے ہوئے مخطوطات، ابیاض اور قدیم مسودات کو لسانی تحقیق کا محور بنایا جا رہا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر سلیم اختر:

”جدید لسانی تحقیقات کے وسعت پذیر ہوتے ہوئے دائرۂ کار میں اب قدیم تاریخ، آثارِ قدیمہ، خطوط، کتبے، سکّے، قدیم مصوّری، شاہی فرامین خطاطی کے مختلف اسالیب، روشنائی اور املا کے متغیر انداز اور اسی نوع کے دیگر شواہد کی اہمیت، ضرورت اور قدر و قیمت بھی تسلیم کی جا رہی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس نوع کا قدیم تاریخی مواد استعمال کرنے والے محقق سے اس کی توقع بھی رکھی جاتی ہے کہ وہ قلمی مسودات، سکّوں، کتبوں، خطاطی، فرامین، تصاویر اور املا کی پرکھ کے لیے سائنٹیفک معلومات کے ساتھ ساتھ تکنیکی مہارت بھی رکھتا ہو... اس مقصد کے لیے محقق کاغذ سازی، جلد سازی تک کے بارے میں کچھ نہ کچھ جانتا ہو۔“[۸۱]

جدید لسانیات نے روایتی گرامر کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا ہے اور گرامر کے ڈھلے ڈھلائے اصول و قواعد میں جو ابہام موجود تھا اسے نئے تجربات کی روشنی میں قابلِ قبول بنانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ مغرب میں جن ماہرینِ لسانیات نے جملے کی تفہیم کے نئے انداز متعارف کروائے ان میں نوم چامسکی Noam Chomsky کا نام قابلِ ذکر ہے جس نے دنیائے لسانیات میں تشکیلی گرامر یعنی Transformational Grammar کا جدید تصور پیش کیا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ تشکیلی گرامر کے نظریے کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”چامسکی کے نزدیک جملے دو طرح کے ہوتے ہیں kernel یعنی اصلی اور Derived یعنی ماخوذ۔ سادہ بیانیہ جملوں کو وہ Kernel کہتا ہے اور باقی سب کو ان سے ماخوذ بتاتا ہے۔ Kernel جملوں کے اجزا کو گھٹایا یا بڑھایا یا تبدیل کیا جا سکتا ہے... اس قانون کی مدد سے ہزاروں ماخوذ جملے وضع کیے جا سکتے ہیں۔“[۸۲]

چامسکی کے تبادلی قواعد کے اس نظریے نے لسانی مباحث کو ایک نئے رخ پہ لا کھڑا کیا ہے۔ بالخصوص ایک ایسے دورِ آگہی میں جہاں سائنسی اور عقلی علوم تیزی سے فروغ پا رہے ہوں، اس نظریے کی اہمیت دو چند ہو جاتی ہے۔

چامسکی کی رائے میں تشکیلی گرامر کے تین حصے ہوں گے۔ پہلا حصہ ترکیبی قوانین (P.S.Rules) کے لیے وقف ہوگا۔ دوسرے میں تمام تشکیلی قوانین (T.Rules) درج کیے جائیں گے اور تیسرے میں

صوتیات یعنی Phonoligical اور لفظیات یعنی Morphological قوانین ہوں گے۔ بلوم فیلڈ کے زمانے کی لسانیات میں گرامر کی بحث آواز سے شروع کی جاتی تھی اور جملے پر ختم ہوتی تھی۔ چامسکی کے یہاں اس کی کایاپلٹ ہوگئی ہے یعنی اب زبان کی بحث ''S'' یعنی جملے سے شروع ہوا کرے گی اور آوازوں پر ختم ہوگی۔ [۸۳]

گوپی چند نارنگ پُرامید ہیں کہ تشکیلی نظریے کے امکانات کی مدد سے زبان کے پیچیدہ نظام کو تھوڑے سے قوانین میں پوری جامعیّت اور قطعیّت کے ساتھ سمیٹا جاسکتا ہے۔ یہ قوانین اس انداز سے مرتّب کیے جائیں گے کہ برقیاتی ذہن (Electronic Compter) کو feed کرائے جاسکیں جن کی بدولت علامتیں الفاظ میں ڈھلیں گی اور الفاظ خود بخود آوازوں میں تبدیل ہوتے جائیں گے۔ آخر میں انھیں مشین ٹائپ کر کے پیش کردے گی۔ اس سے مشینی ترجمے کا خواب بھی رفتہ رفتہ شرمندۂ تعبیر ہوسکے گا یعنی زبانوں کے کامیاب تجزیے کے بعد انگلی کے ایک اشارے سے ایک زبان کے جملے خود بخود دوسری زبان کے ہم معنی جملوں میں ڈھل سکیں گے۔ [۸۴]

کسی بھی زبان کی ترقی کا انحصار اس کی جامعیّت ،قطعیّت اور علمی معیار پر ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں سرمایہ اردو کو وسعت دینے کے لیے فنِ ترجمہ نگاری کی طرف توجہ مرکوز رہی۔ اُنیسویں صدی عیسویں تک ادبی و دینی مسائل کے حل کے لیے عربی و فارسی جیسی منجھی ہوئی زبانوں سے تراجم کیے گئے جب کہ طب، ہیئت، نجوم، فلسفہ اور جغرافیہ جیسے علوم کے لیے عربی و فارسی کے علاوہ سنسکرت زبان کے قدیم سرمائے سے بھی بھرپور استفادہ کیا گیا لیکن بیسویں صدی میں انگریزوں کی برعظیم میں آمد کے نتیجے میں علمی و ادبی ترقیات کا رخ اہلِ مغرب کی طرف موڑ لیا گیا۔ ناول، افسانہ، ڈراما، انشائیہ، خاکہ، مضمون، نظم اور آزاد نظم اور نظمِ معرّیٰ جیسی اصنافِ نظم و نثر نہ صرف مغربی ادب کے توسط سے اردو میں داخل ہوئیں بلکہ ان اصناف کے بہترین نمونے بھی تراجم ہی کے مرہونِ منّت ہیں۔

فنِ ترجمہ نگاری کے حوالے سے اصطلاح سازی کا فن بھی متعارف ہوا اور اردو زبان کی علمی وقعت بڑھانے کے لیے عربی، فارسی، ترکی، یونانی، ہندی اور انگریزی زبان کو سامنے رکھتے ہوئے اصطلاحات وضع کی گئیں۔ بقولِ ڈاکٹر سلیم اختر:

> ''دنیا کی بیشتر ترقی یافتہ زبانوں کے پاس وافر ذخیرۂ الفاظ ہوتا ہے جس سے اصطلاح سازی ممکن ہوجاتی ہے۔ اپنی زبان میں موزوں الفاظ کی عدمِ دستیابی کی صورت میں دیگر زبانوں سے رجوع کر لیا جاتا ہے، جیسے انگریزی میں یونانی اور لاطینی سے مدد لیتے ہیں اور ہم عربی و فارسی سے۔'' [۸۵]

ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے کے مطابق اردو میں اصطلاح اختراع کرنے کے مقابلے میں اصطلاحات کے تراجم بہت زیادہ ہوتے ہیں کیونکہ دنیا میں جس تیز رفتاری سے انکشافات اور ایجادات ہو رہی ہیں، تراجم تو اس تیز رفتاری کا ساتھ دے سکتے ہیں لیکن وضعِ اصطلاحات کے لیے اس تیز رفتاری کا ساتھ

دینا ممکن نہیں تاہم اصطلاح سازی کا فن تراجم سے مشروط ہے۔ انیسویں صدی اور بیسویں صدی میں منظم طور پر تراجم کیے گئے جن کی بدولت اصطلاحات کے تراجم میں بھی تیز رفتاری نے جنم لیا۔ تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ترجمے کا فن ہو یا وضعِ اصطلاحات دونوں کو کما حقہ سرانجام دینے کے لیے لسانی شعور و بصیرت درکار ہوتی ہے۔ کیونکہ جس طرح ترجمے کا صاف و سادہ، سلیس و بامحاورہ ہونا ضروری ہے اسی طرح وضع اصطلاحات کے لیے لازم ہے کہ اصطلاح ثقیل، مُغلق اور مبہم نہ ہو بلکہ زبان کے مخصوص مزاج اور لسانی ڈھانچے کو مدنظر رکھتے ہوئے وضع کی گئی ہو اور اس مخصوص نظریے، تصوّر، کیفیت یا خیال کے جوہر کو مختصر ترین الفاظ میں بیان کرنے کی قدرت رکھتی ہو۔ ۸۶

کسی زبان کے تمام تر الفاظ کو ترتیبِ تہجی کے اعتبار سے اس طرح مرتّب کرنا کہ ان کے مطلب کے ساتھ ساتھ تلفظ بھی واضح ہو جائے، نیز الفاظ کی صرفی و نحوی کیفیت کی نشان دہی بھی موجود ہو، لغت نویسی کہلاتا ہے۔ لسانی سطح پر لغت کسی زبان کے بارے میں معلومات فراہم کرنے کا معتبر ترین ذریعہ خیال کی جاتی ہے کیونکہ یہاں لفظوں کی صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی حدود متعیّن کی جاتی ہے۔ خلیل صدیقی ذخیرۂ الفاظِ لغات و فرہنگ کی ہمہ گیر حیثیت کی بابت لکھتے ہیں:

> ”...لغت کا منصب الفاظ کے تلفظ اور معنی کی وضاحت ہی نہیں بلکہ ان کے مآخذ، اشتقاقی صورتوں، دَور بہ دَور کی کیفیتوں، ان کے محلِ استعمال کی تشریح، الفاظ کے علاوہ صوتیوں اور صوریائی اکائیوں، قواعدی نکات، لب و لہجہ، زور، صوتی سطح، امتداد اور ان کے مضمرات وغیرہ کی تدوین بھی ہے....“ ۸۷

اُنیسویں اور بیسویں صدی میں نامور مستشرقین اور علمائے ہند نے لغت نویسی پر اپنی توجہ مرکوز رکھی بالخصوص علمائے ہند میں عبدالواسع ہانسوی کی ”غرائب اللغات“ سراج الدین خان آرزو کی ”نوادر الالفاظ“ گلکرسٹ کی اردو ہندی لغت، سید احمد دہلوی کی ”فرہنگِ آصفیہ“ امیر مینائی کی ”امیر اللغات“، مولوی نورالحسن کی ”نوراللغات“، خواجہ عبدالحمید کی ”جامع اللغات“ اور مولوی عبدالحق کی نامکمل ”اردو لغت“، عظیم لسانی منصوبے کے طور پر سامنے آئیں تاہم ۱۹۵۸ء میں ”اردو ڈکشنری بورڈ“ کے قیام کے بعد ”آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کلاں“ کی طرز پر ایک جامع لغت یعنی ”اردو لغت تاریخی اصول پر“ کی تدوین کا عظیم منصوبہ طے پایا جس کی تکمیل میں ملک کے اعلیٰ ترین دانشوروں اور ماہرینِ لسانیات: علامہ نیاز فتح پوری، جوش ملیح آبادی، پروفیسر حمید احمد خان، مجنوں گورکھ پوری، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر عندلیب شادانی، ڈاکٹر سید عبداللہ، جناب شان الحق حقی، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر آفتاب احمد، ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، جناب ممتاز حسین، پروفیسر کرار حسین، ڈاکٹر شوکت سبزواری، نسیم امروہوی، سیّد وقار عظیم، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر اکبر حسین قریشی، ڈاکٹر ابوالخیر کشفی اور ایسے متعدد اکابرین نے ۵۸ سالہ محنت اور دیدہ ریزی کے بعد ایک ایسی

لغت ترتیب دی جو تاریخی ولسانی اصولوں (Historical & Philological Principles) کو مدِنظر رکھ کر تیار کی گئی۔ ڈاکٹر رؤف پاریکھ کی رائے میں:

> ''یہ لغت صرف لغت ہی نہیں بلکہ اردو املا کی تاریخ (Orthography) اور اردو معنیات (Semantics) کی تفسیر بھی ہے۔''۸۸؎

اردو لغت کی تالیف میں جدید لسانی اصول وضوابط یعنی اشتقاقیات، صرفیات ونحویات، تلفظ واملا، معنیات کے ساتھ ساتھ صوتیات پر بھی خصوصی توجہ دی گئی ہے۔ بقولِ ڈاکٹر رؤف پاریکھ:

> ''خاص طور پر اردو کی ہائیہ یا ہکاری آوازوں (بھ، پھ، تھ وغیرہ) کو ظاہر کرنے والے مرکب حروفِ تہجی کو باقاعدہ حروف تسلیم کر کے الگ تقطیع قائم کرنا اور ان کو لغت میں ان کی صحیح ترتیب اور مقام پر درج کرنا ایک اجتہادی کارنامے سے کم نہیں۔''۸۹؎

لسانی مطالعات کو بنیادی طور پر ہم دو اقسام میں بانٹ سکتے ہیں:

۱۔ عمومی لسانیات۔

۲۔ توضیحی لسانیات۔

عمومی لسانیات زبان کی عمومی خصوصیات اور وظائف کا تجزیہ کرتی ہے جب کہ توضیحی لسانیات کسی مخصوص زبان کے تحقیقی مطالعے کا نام ہے۔ اس اعتبار سے لسانیات تحقیقی وتنقیدی عمل کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس لحاظ سے لسانیات اور تنقید کا باہمی رشتہ بہت پرانا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر تنقید اور لسانیات کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''لسانیات اور دیگر علوم کے تعلق سے پیدا ہونے والی لسانیات کی شاخیں، جیسے سماجی لسانیات، نفسی لسانیات وغیرہ تنقید کو تعبیر متن کے نئے انداز فراہم کر سکتی ہیں....''۹۰؎

بیسویں صدی عیسوی میں نئے تنقیدی تناظر منظر عام پر آئے جن میں زبان کے مطالعے کو مرکزی حیثیت حاصل ہوئی۔ ان نئے تنقیدی نظریات میں ساختیات، پس ساختیات اور اسلوبیات خصوصاً قابلِ ذکر ہیں جن میں لسانیات کو اساس بنا کر ادب پاروں کو نقد ونظر کی کسوٹی پر پرکھا گیا۔ سوسیئر، لیوی سٹراس، ژاک لاکاں، رولاں بارت، رومن جیکب سن اور دریدا نے مغرب میں جب کہ اردو میں پروفیسر مسعود حسین خان، ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ، ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ان جدید لسانی واسلوبیاتی رویّوں کو عملاً اختیار کیا۔

ساختیاتی تنقید (Structural criticism) تخلیق میں زبان کے داخلی نظام کا مطالعہ کرتی ہے۔ ہیئت پسندوں نے زبان کے تشکیلی عناصر اور لسانی امتیازات کو مرکزِ نگاہ بنایا کیونکہ ساختیاتی اور ہیئتی نقاد بنیادی اصولوں کی جانچ کے متمنی تھے جو کسی ادب پارے کی صورت پذیری میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ بقولِ ڈاکٹر سلیم اختر:

''روسی ہیئت پسندوں یا ان سے متاثرین نے زبان کے مطالعے کو اساسی حیثیت دے کر ادب پاروں میں ملنے والے لسانی نظام کی تحلیلی تشریح پر بے حد زور دیا... اسی بنا پر شکلووسکی نے شاعری کو ''زبان کی تعمیر'' قرار دیا تھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پاروں کا مطالعہ زبان اور اس کے ٹیکنیکل پہلوؤں کا تجزیہ بن کر رہ گیا۔''[۹۱]

ساختیات نے مطالعۂ ادب میں لسانی ساختیاتی تشریحِ متن یعنی Linguistic Structural Text Description کے طریقے کو رواج دیا۔ اس طرح جدید اور مقبول ترین انداز نقد میں ساختیات اور اسلوبیات دلچسپی کا محور بنے۔

ساختیات ہی کی طرح اسلوبیات میں بھی زبان، اسلوب اور لفظ کے باہمی رشتے کو بنیاد بنایا گیا۔ اسلوبیات دراصل توضیحی لسانیات ہی کی ایک شاخ ہے جس میں مشرق کے روایتی مطالعۂ اسلوب سے ہٹ کر لفظیات و صوتیات کی تحلیل پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' میں رقم طراز ہیں:

''... اسلوبیات اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فن کار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔''[۹۲]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی رائے میں:

''اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں:

صوتیات (Phonology)۔

لفظیات (Morphology)۔

نحویات (Syntax)۔

معنیات (Semantics)۔

... اسلوبیاتی تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو...۔''[۹۳]

حق یہ ہے کہ اردو ادب میں بھی اب جدید لسانی نظریات سے خاطر خواہ استفادے کا رجحان فروغ پا رہا ہے اور لسانی و اسلوبیاتی تجزیات پر بیش از بیش توجہ صرف کی جا رہی ہے کیونکہ لسانیات (Philology) پڑھنے اور پڑھانے والے کو ایک نیا ذہن اور نیا تنقیدی تناظر فراہم کرتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

''یہ دور مشین اور برقیاتی ذہن کا دور ہے۔ لسانیاتی تجزیہ اب صرف ماہر لسانیات کے تصرف میں نہیں رہا بلکہ ریاضی داں، منطق داں اور طبیعیات، برقیات و سمعیات کے ماہرین بھی اس میں گہری دلچسپی لے رہے ہیں... لسانیات میں روز بروز معلومات کے نئے افق سامنے آ رہے ہیں۔

لسانیات کی دنیا تجربے کی دنیا ہے۔ اس سے زبان کے مطالعے میں بیش بہا مدد لی جاسکتی ہے...اگر اردو دورِ جدید کے تقاضوں کو پورا کرنا چاہتی ہے تو اس کو مستقبل میں لسانیات سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرنا ہوگا۔ جیسے جیسے وقت گزرے گا لسانیات کی روشنی عام ہوگی۔''۹۴

لسانیاتی تحقیق پر ایک نظر:

زبان کا جنم کب، کہاں اور کیسے ہوا؟ ان سوالات کا شافی و حتمی جواب دینا ماہرین لسانیات کے لیے ممکن نہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ زبان نے روزِ ازل ہی سے حضرت انسان کے ساتھ جنم لیا۔ لہٰذا زبان کی تاریخ بھی اتنی ہی پرانی ہے جتنی کہ حیوانِ ناطق یعنی انسان کی۔ زبان کو ہم خدائی تحفے سے تعبیر کرسکتے ہیں۔ اس کا پس منظر اساطیری نوعیت کا ہے اور اس کی قدامت کا کوئی ٹھوس ثبوت ہمارے ہاتھ میں نہیں۔ بقولِ ڈاکٹر سہیل بخاری:

''جس طرح یہ نہیں بتایا جاسکتا کہ اس دھرتی پر پہلی سانس کب لی گئی اور سنسار کی سانسیں کب پوری ہو جائیں گی اسی طرح یہ بھی کوئی نہیں کہہ سکتا کہ بولی کب سے چلی ہے اور کب تک چلتی رہے گی۔ وقت کا بیتا ہوا پل ہماری پہنچ سے اور آنے والا پل ہماری سوچ سے باہر ہے۔''۹۵

تقریر کے ساتھ ساتھ تحریر کی عمر بھی خاصی پرانی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے کے مطابق:

''تاریخ کے محققین اور آثارِ قدیمہ کے ماہرین نے مصر، عراق اور وادیِ سندھ کی تہذیبوں کو قدیم ترین بتایا ہے۔ ان علاقوں میں جو نئی کھدائیاں ہوئی ہیں ان سے یہ پتہ چلتا ہے کہ عیسیٰ علیہ السلام کی پیدائش سے پانچ ہزار (۵۰۰۰) سال پہلے جو لوگ یہاں آباد تھے وہ فنِ تحریر سے بھی واقف تھے...''۹۶

زبان نہ کسی فردِ واحد کی کاوشوں کے نتیجے میں ایجاد ہوتی ہے اور نہ اسے فنا کرنے میں کسی کے زور و زبردستی کا دخل ہوتا ہے۔ زبان کے ارتقا کی کہانی تہذیب کے ارتقا سے مشروط ہے۔ انسان کی سماجی و معاشرتی ضرورتیں زبان کو بناتی اور بگاڑتی ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی ''تاریخِ ادبِ اردو'' جلد اوّل میں رقم طراز ہیں:

''جس طرح کائنات میں حیات کا ارتقا خود انسان کے ارتقا کی تاریخ بن جاتا ہے، اسی طرح زبان کا ارتقا کسی تہذیب کی تاریخ کا زرّیں باب بن جاتا ہے... مختلف تہذیبی عوامل، رنگا رنگ قدرتی عناصر، مسلسل میل جول اور رسومِ معاشرت گھل مل کر رفتہ رفتہ صدیوں میں جا کر کسی زبان کے خدوخال اجاگر ہوتے ہیں۔ اسی لیے دنیا کی ہر زبان میں لسانی عمل اور ادب کی تخلیق کے درمیان وقت کا ایک طویل فاصلہ ہوتا ہے۔ بولی، صدیوں میں جا کر زبان بنتی ہے... لسانی ارتقائی تاریخ جب ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتی ہے جہاں محسوس کرنے والا انسان، سوچنے والا ذہن اور اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے والے افراد اس زبان میں اپنی صلاحیتوں کے اظہار کی سہولت پاتے ہیں تو ادب کی تخلیق اپنا سر نکالتی ہے۔''۹۷

جس طرح زبان اور ادب کی تخلیق کے مابین صدیوں کا فاصلہ ہوتا ہے اسی طرح ادب اور لسانیات کے درمیان تحقیق کا ایک تسلسل موجود ہے۔ بحیثیت ایک جدید علم، لسانیات کی عمر (Linguistics) ساٹھ ستر برس کے لگ بھگ ہوگی۔ پہلے پہل لسانی مطالعات کو لغت نگاری اور قواعد نویسی تک محدود خیال کیا گیا، عربی ادب میں تلفظ کی اصطلاح اور آوازوں کے مخارج کو لسانی مطالعے کے لیے ضروری سمجھا گیا۔ الفاظ کے اشتقاق اور مختلف زبانوں کے باہمی رشتوں کو سمجھنے کے لیے تقابلی لسانیات کی اہمیت میں اضافہ ہوا۔ انیسویں صدی کے آغاز تک مغرب میں لسانی مطالعات نے باقاعدہ ایک علم کی شکل اختیار کر لی۔ تاہم اردو میں مغربی محققین جیسا مربوط لسانی علم فروغ نہ پا سکا تاہم شعرا و ادبا کے لسانی شعور اور زبان دانی کے رموز سے واقفیت کے ہم منکر نہیں ہو سکتے۔ قدیم ترین اردو ادب میں بھی زبان و بیان کے جملہ مسائل پر رائے زنی موجود ہے۔ زبان و بیان، لفظ و معنی اور اسلوب کے حوالے سے معروف اساتذۂ سخن کی شاعرانہ تعلیاں بھی اہم لسانی امور پر مبنی ہیں۔

اردو ادب میں لسانی و ادبی روایت کا پیشرو حضرت امیر خسرو کو ٹھہرایا جاتا ہے۔ امیر خسرو (۱۲۵۳ء۔۱۳۲۵ء) نے گیارہ سلاطین کا زمانۂ حکومت دیکھا، نگر نگر کی سیر کی اور شاعرِ ہفت زبان کہلائے۔ بقولِ ڈاکٹر سلیم اختر:

> ''ان کی مادری زبان ہندوی تھی، مذہبی زبان عربی، دربار اور ادبیات کی زبان ترکی اور فارسی تھی۔ وہ ان سب زبانوں کے ساتھ ساتھ سنسکرت اور بعض مقامی بولیوں سے بھی آشنا تھے اور ان سب میں شعر کہنے پر قادر تھے۔''[۹۸]

امیر خسرو کی درج ذیل ریختہ غزل ایک مستند لسانی حوالے کا درجہ رکھتی ہے:

زحالِ مسکیں مکن تغافل درائے نیناں بنائے بتیاں
چو تابِ ہجراں ندارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں
شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روزِ وصلت چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

لسانی اعتبار سے اس غزل کے مطلع کا آدھا مصرع فارسی اور دوسرا ہندوی ہے۔ امیر خسرو ریختہ کے روایت ساز تھے۔ ان کا کلام اردو کے تشکیلی دور سے تعلق رکھتا ہے۔ عائشہ سعید کی رائے میں:

> ''ان کی پہیلیوں اور دوہوں وغیرہ میں بھی لسانی تشکیل کا ایک اہم رخ ملتا ہے... ان کے بہت سے اشعار میں پوربی، بھوج پوری اور دہلوی الفاظ کی آمیزش ملتی ہے۔ مجموعی طور پر امیر خسرو کے کلام کو کھڑی بولی کا اولین نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے۔''[۹۹]

امیر خسرو کی پہیلیاں، دوہے، کہہ مکرنیاں، دوسخنے، گیت، کہاوت اور ڈھکوسلے وغیرہ ان کی لسانی مہارت کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ انھوں نے ہندی و فارسی اور مقامی زبانوں کو باہم شیر و شکر کر کے ایک

نے لسانی کلچر کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

تیرھویں صدی عیسوی میں سرزمینِ دکن میں اردو کو علمی و ادبی زبان کا درجہ حاصل ہو چکا تھا۔ اردو زبان کی ترقی کے حوالے سے اس دور کے مثنویاتی ادب کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں، بالخصوص مُلّا وجہی کی تصانیف ''سب رس'' اور ''قطب مشتری'' زبان و بیان کے جدید اسلوب کی ترجمان ہیں۔ محترمہ عائشہ سعید اردو کے لسانی و فنی ارتقا کے حوالے سے مثنوی ''قطب مشتری'' کی کلاسیکی ادب میں اہمیت متعین کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''مُلّا وجہی نے اپنی اس مثنوی میں دیگر خصوصیات کے ساتھ ساتھ بہت سے لسانی تجربے بھی کیے ہیں۔ انھوں نے کرداروں کی زبان سے مختلف زبانوں کے الفاظ ادا کرائے ہیں۔ اس کی حیثیت نہ صرف تاریخی ہے بلکہ یہ آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کی تہذیب و معاشرت اور زبان و بیان کے اسلوبیاتی جوہر سے مزیّن و آراستہ بھی ہے۔۔۔۔''[۱۰۰]

زبان و ادب کی ترقی میں سرزمینِ دکن کا کردار ناقابلِ فراموش رہا۔ ادب دوست، ادب نواز بادشاہوں کی سرپرستی میں امیر خسرو سے شروع ہونے والی ریختہ کی روایت جب ولی دکنی تک پہنچی تو عادل شاہی اور قطب شاہی دور کے نامور غزل گو اور مثنوی گو شعرا اسے خاصا مستحکم بنا چکے تھے۔ ولی نے دکنی اور فارسی روایات کو باہم شیر و شکر کیا اور اردو زبان کو ایسا نکھار عطا کیا جس کے اثرات ولی کے بعد بھی دو صدیوں تک اردو زبان پر ثبت رہے۔

دکن میں ولی اور شاہ حاتم نے صنعتِ ایہام کو کلام کا جوہر بنایا جس کے اثرات دہلی میں ایہام گوئی کی تحریک کی صورت میں نمایاں ہو کر سامنے آئے۔ یہاں ایہام نے فیشن کی صورت اختیار کر لی۔ شرف الدین مضمون، خان آرزو، رنگین، یک رنگ اور شاکر ناجی جیسے قادر الکلام شعرا سے ہوتی ہوئی شاعری کی روایت میر و سودا تک پہنچی۔ ایہام گوئی کے زیرِ اثر لسانی بوقلمونیاں منظرِ عام پر آئیں۔ بناوٹ، تصنع اور لفظی پینترہ بازیوں سے قطع نظر اس تحریک نے زبان کی ترقی میں کلیدی کردار ادا کیا۔ تفحصِ الفاظ کے شوق میں زبانوں کے خزینے کھنگال دیے گئے اور تحقیقِ لفظی کی روایت نے ادبی دنیا کو فنِ لغت نگاری کی طرف متوجہ کیا۔ اس سلسلے میں سراج الدین خان آرزو کی کتاب ''نوادر الالفاظ'' نقطۂ آغاز کا درجہ رکھتی ہے۔ خان آرزو لسانیات کا منجھا ہوا ذوق رکھتے تھے اور اشتقاقیات پر ان کی نظر بڑی گہری تھی۔ ان کی دیگر کتب ''سراج اللغات'' اور ''مثمر'' ان کے گہرے لسانی شعور کی عکاس ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ ''نوادر الالفاظ'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''انھوں نے ہندوستانی زبان کی لسانی تحریک کی بنیاد رکھی۔ ہندوستانی فیلالوجی کے ابتدائی قواعد واضع کیے اور زبانوں کی مماثلت دیکھ کر ان کے توافق اور وحدت کا راز معلوم کیا۔''[۱۰۱]

''نوادر الالفاظ'' کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے ملاحظہ کیجیے:

''..... خان آرزو نے جس انداز میں مختلف زبانوں کے الفاظ کا تقابل کیا یہ مروّج لسانی اصولوں سے مطابقت رکھتا ہے۔ انھوں نے تلفظ اور املا کے بارے میں دقتِ نظری کا ثبوت دیتے ہوئے عوامی استعمال کی بجائے اہلِ زبان کے تلفظ اور املا کو بنیاد بنایا اور اس عہد میں اردو کا ایسا مستند لغت لکھا جس کی لسانی اہمیت میں دن بدن اضافہ ہوہوتا گیا۔''[۱۰۲]

لسانی شعور کی پختگی نے دنیائے ادب کو اصلاحِ زبان کی تحریکوں سے متعارف کروایا۔ زبان کو معیاری، فصیح اور تخلیقی سطح پر کارآمد بنانے کے لیے نامانوس اور ادق الفاظ و تراکیب سے پاک کیا گیا۔ اصلاحِ زبان کے عمل نے تحریک کی صورت اختیار کر لی چنانچہ مرزا مظہر جانِ جاناں اور شاہ حاتم سے لے کر میر و سودا اور آتش و ناسخ تک عہد بہ عہد اردو زبان کو لسانی و اسلوبی اعتبار سے نکھار عطا کرنے کی شعوری کاوشیں تیز سے تیز تر ہوتی گئیں۔ زبان کو فصاحت کی سند عطا کرنے کے لیے دکنی اسلوب کو ترک کر کے فارسی ادب کی روایت سے استفادہ کیا گیا۔ مولانا محمد حسین آزاد ''آبِ حیات'' میں لکھتے ہیں:

''ایک زبان کے محاورے کو دوسری زبان میں ترجمہ کرنا جائز نہیں مگر ان دونوں زبانوں میں ایسا اتحاد ہو گیا کہ یہ فرق بھی اٹھ گیا اور اپنے کارآمد خیالوں کے ادا کرنے کے لیے دل پذیر اور دل کش اور پسندیدہ محاورات، جو فارسی میں دیکھے، انھیں کبھی بجنسہٖ اور کبھی ترجمہ کر کے لیا۔ مثلاً ''برآمدن اور بسر آمدن''، ہندی میں اس کا ترجمہ ڈھونڈیں تو نہیں ہے۔''[۱۰۳]

اہلِ دلّی نے دیگر زبانوں بالخصوص فارسی زبان سے جذب و انجذاب کے عمل میں اس بات کا خاص خیال رکھا کہ فارسی سے صرف وہ تراکیب مستعار لی جائیں جو اردو زبان کی ساخت اور مزاج سے گہری مطابقت رکھتی ہوں۔ زبان کو نامانوس الفاظ سے پاک کرنے کے لیے بہت سے الفاظ متروک و مردود ٹھہرے۔

مولانا آزاد ''آبِ حیات'' دوسرے دور کی تمہید میں ان اصلاحی کاوشوں کی بابت لکھتے ہیں:

''ان کی اصلاح نے بہت سے لفظ ولی کے عہد کے نکال ڈالے مگر پھر بھی بھلا رے اور گھیرے گھیرے اور مرے ہے، بجائے مرتا ہے اور دوانہ بجائے دیوانہ اور میاں اور فقط جان کا لفظ بجائے معشوق موجود ہے۔ متاخرین اس کی جگہ جان جاں، یا جانا، یا یار یا دوست یا دلبر وغیرہ بولنے لگے مگر موہن دور دوم میں نہ رہا، بجن رہا اور بل گیا یعنی جل گیا یعنی صدقہ گیا اور من بجائے دل بھی ہے۔''[۱۰۴]

عہدِ زریں کی لسانی اصلاحات کے نتیجے میں اردو زبان کا روپ نکھر کر سامنے آیا جسے دہلی اور لکھنو کی ادبی محافل نے مزید تمکنت، تازگی اور وقار بخشا۔ مصحفی، جرأت اور انشا نے لفظیات پر خصوصی توجہ دی۔ امام بخش ناسخ نے زبان کو بنانے کی کاوشوں میں فصاحت و بلاغت کے نئے معیار متعارف کروائے۔ ناسخ نے اپنے پختہ لسانی شعور کو بروئے کار لاتے ہوئے پہلی مرتبہ صوتیات اور آہنگ لفظی جیسے مسائلِ زبان کو موضوع بنایا۔ بقولِ ڈاکٹر سید عبداللہ:

''ناسخ کا اصلی کارنامۂ ادبی یہی ہے کہ انھوں نے ادبی زبان کی تصحیح و توسیع کے لیے خاص کوشش کی ہے اور شستہ مذاق کی تشفی کے لیے الفاظ کے ثقل و گرانی اور حروف کی صوتی خوبیوں اور خرابیوں کے توضیحی اصولوں پر خاصا زور دیا ہے... انھوں نے ایک طرف شاعری کو صحتِ لفظی سے پیوند دیا اور دوسری طرف شاعرانہ ذوق کو ناگوار آوازوں سے بچا کر صوتِ خوش اور لفظِ درست کا رابطہ قائم کیا۔''۵۰؎

اسی دور میں انشاء اللہ خاں انشاؔ نے ''دریائے لطافت'' لکھ کر مقامی بولیوں اور مختلف طبقات کی زبان اور مکالموں کو اہمیت دے کر ہماری توجہ سماجی لسانیات کی جانب مبذول کرائی۔ انشا علومِ متداولہ کے علاوہ صرف و نحو، لغت و لسانیات، روزمرہ و محاورہ اور علمِ عروض پر دسترس رکھتے تھے۔ ''دریائے لطافت'' اردو زبان و قواعد کی پہلی کتاب ہے جسے کسی اہلِ زبان نے لکھا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر جمیل جالبی:

''دریائے لطافت'' کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پہلی بار اردو زبان کے مزاج کو سامنے رکھ کر اس کے قواعد و اصول بیان کیے گئے ہیں... اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقعہ اردو ایک الگ زبان ہے جو عربی، فارسی، ترکی وغیرہ کے اثرات کے باوجود اپنی الگ شخصیت اور اپنا الگ مزاج رکھتی ہے۔''۵۱؎

زبان کے صوتیاتی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ دخیل الفاظ کی نسبت انھوں نے جو اُصول متعارف کروائے وہ آج بھی لسانی اعتبار سے اہم اور قابلِ عمل ہیں، یعنی:

''جو لفظ اردو میں آیا وہ اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی، اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح وہ لفظ اردو کا لفظ ہے... اور اس کی صحت اور غلطی اس کے اردو میں رواج پکڑنے پر منحصر ہے۔''۵۲؎

انشاؔ کے عہد میں فورٹ ولیم کالج اور گِلکرسٹ کی لسانی خدمات منظرِ عام پر آ چکی تھیں بالخصوص لغت نویسی جس کا آغاز فارسی سے ہوا تھا اسے یورپی محققین و مستشرقین نے دورِ جدید کے تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے کے مطابق:

''کمپنی کے انگریز اساتذہ نے جب یہاں کی دیسی زبانوں یعنی اردو، بنگلہ، مرہٹی، ہندی وغیرہ اور دوسری علمی زبانوں عربی، فارسی، سنسکرت کا مطالعہ کیا تو انھیں پتہ چلا کہ یہ سب زبانیں بڑی اہم اور ترقی یافتہ ہیں... انھوں نے نہ صرف بہت سے ادبی و علمی شاہکاروں کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا بلکہ ان زبانوں کے قواعد، گرامر اور لغات بھی تیار کیں۔ انیسویں صدی میں تالیف ہونے والی اردو، انگریزی اور انگریزی اردو لغات و قواعد اسی رجحان کی ترجمانی کرتی ہیں۔''۵۳؎

گِلکرسٹ کی کاوشوں سے ہندوستانی پریس کا قیام عمل میں آیا۔ اس نے ہندوستانی زبان سے متعلق سترہ کتابیں تحریر کیں جن میں درج ذیل کتب لسانیات کے فروغ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں:

A Dictionary of English and Hindustani

- Hindustani Philology
- A Grammar of the Hindustani Language
- The Oriental Linguist
- A New Theory of Persian Verbs
- The Hindustani Arabic Mirror

یورپین اور بالخصوص انگریز لغت نویسوں کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے لغت نویسی کے جدید اصولوں اور قواعد کے مطابق کام کیا۔ تقابلی لسانی اور تقابلی صوتیات کو ملحوظ رکھا۔ اشتقاق کا اہتمام کیا۔ اس سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ خود تو یہ لوگ اردو کی بعض اصوات کی درست ادائیگی سے قاصر تھے مگر اپنی ڈکشنریوں میں انھوں نے صوتی مخارج، املا اور تلفظ کے بارے میں بطورِ خاص سعی کی۔ اس پر مستزاد یہ کہ الفاظ و محاورات کے استعمال کی مثالوں میں اشعار نقل کیے۔ الغرض انھوں نے مقامی لوگوں کو لغت نویسی کے فنی رموز سے آگاہ کیا۔[۱۰۹]

فورٹ ولیم کالج سے وابستہ پروفیسر صاحبان اور گل کرسٹ کے علاوہ دیگر غیر وابستہ انگریز اور فرانسیسی محقق بھی زبان اردو کی ترویج و اشاعت میں سرگرم عمل رہے۔ ان میں ٹامس روبک (ہندوستانی لغت / لغت جہاز رانی) جوزف ٹیلر (اردو انگریزی لغت)، گارساں دتاسی (تاریخِ ادبیاتِ اردو) اور میکس مولر کے نام قابل ذکر ہیں۔ میکس مولر نے ''زبان کی سائنس'' زبان و ادب اور الفاظ کی سرگزشت میں اشتقاقیات جیسے اہم لسانی مسائل پر تحقیق کی جب کہ جان بیمز نے (An Outline of Indian Philology) میں ہند آریائی زبانوں کا تقابلی مطالعہ پیش کیا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں مغربی ماہرِ لسان جارج گریرسن نے "The Survey of Indian Language" کے زیرِ عنوان برِ عظیم میں بولی جانے والی زبانوں کا تفصیلی سروے کیا جسے لسانیات کے موضوع پر بنیادی مأخذ کی حیثیت حاصل ہے۔ عائشہ سعید اس سروے کی بابت لکھتی ہیں:

> ''یہ پہلا اور جامع تفصیلی کام ہے جو برِ عظیم کی زبانوں کے بارے میں سائنسی اصولوں کے تحت کیا گیا... اس جائزے میں زبانوں کی صوتیاتی، نحوی اور سماجی صورتِ حال پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔''[۱۱۰]

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد لسانی ترقی کی راہ پر اگلا قدم سرسید احمد خان کی علی گڑھ تحریک ثابت ہوئی۔ سائنٹیفک سوسائٹی کا قیام عمل میں آیا نیز اردو ہندی تنازعے کے تناظر میں اردو اور ہندی کو دو الگ زبانوں کی حیثیت سے شناخت کروایا گیا۔ لسانیاتی تحقیق کے حوالے سے اس عہد کا سب سے معتبر نام مولانا محمد حسین آزاد کا ہے۔ ''سخندانِ فارس'' میں پہلی بار لسانیات کو موضوع بنایا گیا، نیز ''آبِ حیات'' میں ان کے بہت سے نظریات سے اختلاف رکھنے کے باوجود تاریخی لسانیات کے حوالے سے اس

کتاب کی اہمیت تسلیم کیے بنا ہم نہیں رہ سکتے۔ آزاد نے نہ صرف اردو کے دیگر زبانوں سے روابط پر روشنی ڈالی بلکہ صرفی ونحوی مسائل پر بھی مدلّل گفتگو کی۔

اردو کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہر زبان کے فصحا کا قاعدہ ہے کہ اپنی زبان میں تصرفاتِ لطیف سے کچھ ایجاد کر کے نئے الفاظ اور اصطلاحیں پیدا کرتے ہیں۔ ہماری اردو بھی اس میدان میں کسی سے پیچھے نہیں رہی۔''[۱۱]

بیسویں صدی عیسوی میں لسانیات کو علوم جدیدہ میں شمار کیا جانے لگا۔ اہلِ مغرب نے لسانیات کو سائنس کا درجہ عطا کیا۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی اس صورت حال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جدید لسانیات بیسویں صدی کا علم ہے جس کی اساس سائنٹیفک طریقِ مطالعہ اور تجربہ پر رکھی گئی اور آہستہ آہستہ جدید میکانکی ذرائع اور وسائل اس میں استعمال ہونے لگے... آج جدید لسانیات میں صوتیات، معنیات، تشریح، ساختِ زبان کے الگ الگ مستقل موضوعات ہو گئے ہیں۔ طبیعیات، نفسیات، ریاضی، شماریات، منطق اور انجینئرنگ سے اس کا تعلق بے حد اہم ہو گیا ہے۔ میکانکی ترجموں کی کوشش میں اب زبانوں کے مطالعے میں بھی کمپیوٹر استعمال ہونے لگے ہیں...۔''[۱۲]

بیسویں صدی میں فروغ پانے والے لسانی تحقیق کے رجحانات کی درجہ بندی اس طور کی جا سکتی ہے:

☆ اردو زبان کے آغاز وارتقا اور اس کے مختلف ناموں پر تحقیق۔
☆ اردو زبان کا تعلق کسی خاص مقام یا خطے سے جوڑا گیا۔
☆ اردو زبان کا تعلق کسی خاص بولی یا زبان سے قائم کیا گیا۔
☆ لسانی مسائل پر علمی و تحقیقی کتب تحریر کی گئیں۔
☆ اطلاقی وتوضیحی لسانیات کے تحت ادب پاروں کا لسانی واسلوبیاتی تجزیہ کیا گیا۔

جہاں تک اردو زبان کے آغاز وارتقا اور اس کے مختلف ناموں کا تعلق ہے ''اردو'' سے پہلے اس زبان کے مختلف نام مستعمل رہے۔ اوّل اوّل اسے ''ہندی'' کے نام سے پہچانا گیا۔ شاہ میراں جی شمس العشاق، برہان الدین جانم اور مُلّا وجہی وغیرہ اسے ''زبانِ ہندی'' سے تعبیر کرتے رہے۔ غالب نے بھی اپنے خطوط کے مجموعے کو ''عودِ ہندی'' کے نام سے موسوم کیا۔

ہندی کے بعد اردو کے لیے ''ریختہ'' کا نام اختیار کیا گیا۔ ابتدا میں امیر خسرو ہندی و فارسی کے ملے جملے راگ اور موسیقی کے حوالے سے ریختہ کی اصطلاح برتتے رہے۔ مولانا محمد حسین آزاد اس نام کی وجہِ تسمیہ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مختلف زبانوں نے اسے ریختہ کیا ہے، جیسے دیوار کو اینٹ، مٹی، چونا، سفیدی وغیرہ پختہ کرتے ہیں، یا یہ کہ ریختہ کے معنی ہیں گری پڑی، پریشان چیز۔ چونکہ اس میں الفاظ پریشان جمع ہیں

اس لیے اسے ریختہ کہتے ہیں۔"[۳]

میرؔ وسوداؔ اور غالبؔ و مومنؔ کے دورِ شاعری تک ریختہ کا لفظ اردو زبان کے متبادل کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا۔ اس حوالے سے غالب کا یہ شعر بہت شہرت رکھتا ہے:

ریختہ کے تمھی استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

مغلیہ دور میں قلعۂ معلیٰ کی نسبت سے اردو "اردوئے معلیٰ" کے نام سے سرفراز ہوئی۔ سراج الدین آرزو کی لغت "نوادرالالفاظ" میں جن زبانوں کا ذکر کیا گیا ہے ان میں ایک زبان یہ بھی ہے۔ اس زبان کی بابت لکھتے ہیں:

"زبان اردو یا اردوئے معلٰے یا زبانِ شاہجہاں آباد یا اصطلاحِ شاہجہاں آباد یا اہلِ اردو یا ہندی فصحا۔"[۴]

مقامی اثرات کے تحت اسے وقتاً فوقتاً دکنی، دہلوی، گجری اور گجراتی بھی کہا گیا جب کہ فورٹ ولیم کالج کے صاحبان عالی شان یعنی انگریز اسے "ہندوستانی" یا "زبانِ ہندوستان" کہہ کر پکارتے رہے مزید یہ کہ ڈاکٹر شوکت سبزواری اسے "کھڑی بولی" ڈاکٹر مسعود حسین خان "ہریانی" ڈاکٹر سہیل بخاری "مہاراشٹری" اور عین الحق فرید کوٹی دراوڑ اور منڈا قبائل کی نسبت سے اسے "دراوڑی" زبان کہہ کر پکارتے رہے۔ اردو زبان کے آغاز وارتقا کے حوالے سے محققین اس کے مختلف ناموں کے ساتھ ساتھ اس کے جنم کو مختلف خطوں سے منسوب کرتے رہے۔ مثلاً ڈاکٹر نصیرالدین ہاشمی اردو زبان کی نسبت دکنی کلچر اور سرزمینِ دکن سے قرار دیتے ہیں جب کہ سید سلیمان ندوی اپنی تصنیف "نقوشِ سلیمانی" میں اردو کی جائے پیدائش سرزمینِ سندھ کو قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچتے ہیں اس لیے قرینِ قیاس یہی ہے کہ جس کو ہم آج اردو کہتے ہیں اس کا ہیولیٰ اسی وادیِ سندھ میں تیار ہوا ہوگا۔"[۵]

مشہور محقق اور ہند آریائی لسانیات کے ماہر ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کی درج ذیل رائے سید سلیمان ندوی کے اس خیال کی تائید کرتی ہے:

"...اگر مسلمان ہندوستان میں نہ آتے تو جدید ہند آریائی زبانوں کے ادبی آغاز وارتقا میں ایک صدی تاخیر ضرور ہو جاتی۔"[۶]

حق بات یہ ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد کی اس حتمی رائے کے نتیجے میں کہ:

"اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری زبان اردو برج بھاشا سے نکلی ہے اور برج بھاشا خاص ہندوستانی زبان ہے۔"[۷]

لسانی تعلق کے حوالے سے لسانی تحقیق نے ایک رجحان کی شکل اختیار کر لی۔ اس رجحان کو مز:

تقویت مشہور ماہر لسانیات حافظ محمود خاں شیرانی کی کتاب ''پنجاب میں اردو'' مطبوعہ ۱۹۲۸ء سے ملی۔ انھوں نے بروئے تحقیق یہ ثابت کیا کہ اردو سرزمین پنجاب میں پیدا ہوئی اور یہیں سے ہجرت کر کے دہلی پہنچی۔ انھوں نے پنجابی اور اردو کی مشترک لسانی خصوصیات اور صرف ونحو کے تقابلی مطالعے سے ثابت کیا کہ اردو پنجاب میں پیدا ہوئی ہے۔ شیرانی کے اس نظریے نے لسانیاتی تحقیق کے دروازے کھول دیے اور اس نظریے کی تائید وتردید میں دیگر کئی نظریات منظر عام پر آئے اور اردو زبان کو کسی خاص صوبے، خطے یا شہر سے منسوب کرنا ادبی فیشن بن گیا۔ درج ذیل کتب حوالہ ملاحظہ کیجیے جن میں اردو کا رشتہ مختلف علاقوں سے جوڑا گیا ہے:

دکن میں اردو: نصیر الدین ہاشمی	حیدر آباد دکن	۱۹۳۸ء
مشرقی بنگال میں اردو: اقبال عظیم	ڈھاکہ	۱۹۵۴ء
بنگال میں اردو: وفا راشدی	حیدر آباد	۱۹۵۵ء
بلوچستان میں اردو: ڈاکٹر انعام الحق کوثر	لاہور	۱۹۶۸ء
سندھ میں اردو شاعری: ڈاکٹر نبی بخش بلوچ	حیدر آباد	۱۹۷۰ء
ملتان میں اردو شاعری: ڈاکٹر طاہر تونسوی	لاہور	۱۹۷۲ء
کشمیر میں اردو: حبیب کیفوی	لاہور	۱۹۷۹ء
سندھ میں اردو: ڈاکٹر شاہدہ بیگم	کراچی	۱۹۸۰ء

ہندوستان کی جامعات میں پی-ایچ-ڈی کے لیے متعدد ایسے مقالات لکھے گئے جن میں دکن، میسور، اودھ، رام پور، بہار، بمبئی، الہ آباد اور راجستھان وغیرہ سے اردو زبان وادب کا تعلق جوڑا گیا۔[۱۸]

تجزیاتی لسانی مطالعے کی روایت کو آگے بڑھانے والوں میں ڈاکٹر محی الدین زور کا نام بھی سرفہرست ہے جنھوں نے ''ہندوستانی صوتیات'' کے موضوع پر پی-ایچ-ڈی کا مقالہ تحریر کیا اور پہلی مرتبہ ہندوستان میں بولی جانے والی مختلف زبانوں کا صوتیاتی تجزیہ بھی پیش کیا جبکہ ان کی دوسری کتاب ''ہندوستانی لسانیات'' ہندوستان میں بولی جانے والی مختلف زبانوں کے تاریخی وتقابلی جائزے پر مبنی ہے۔ وہ پہلی مرتبہ لسانی تحقیق میں تکنیکی ذرائع کو بروئے کار لائے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین:

> ''اردو دنیا ڈاکٹر زور کو تاریخی وتقابلی لسانیات کے ماہر کی حیثیت سے جانتی ہے لیکن لسانیات میں ان کا اصل کارنامہ ہندوستانی فونیٹکس ہے۔ لندن پریس کی تجربہ گاہوں میں ڈاکٹر زور نے آوازوں کا جو تجزیہ کیا، ہندوستانی صوتیات اسی کا نتیجہ ہے۔ اس میں علم زبان کے وہ موتی بھرے ہیں کہ جب بھی اس کی سیر کی جائے کوئی نہ کوئی گوہر غلطاں ہاتھ آ ہی جاتا ہے۔''[۱۹]

کم وبیش اسی زمانے میں وحید الدین سلیم پانی پتی نے ''وضعِ اصطلاحاتِ علمیہ'' میں علمی اصطلاحات وضع کرنے کے اصول متعین کیے۔ پنڈت دتاتریا کیفی نے اپنے مقالہ ''اردو زبان کا تاریخی

مطالعہ'' میں حروفِ تہجی، لفظ، تانیث، صرف ونحو اور عروض وقواعد جیسے لسانی مسائل پر تحقیق کی۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق نے نصابی ضرورتوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے ''قواعدِ اردو'' اور ''اردو صرف ونحو'' لکھ کر لسانی نکات کی وضاحت کی۔

قیامِ پاکستان کے بعد لسانی امور پر سنجیدگی سے غور کیا جانے لگا۔ صرفی ونحوی مسائل کے علاوہ لغت وقواعد اور وضعِ اصطلاحات اور تراجم پر خصوصی توجہ دی گئی۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی تصنیف ''ادب اور لسانیات'' میں مختلف زبانوں کے صوتیاتی تغیرات کو مثالوں سے واضح کیا گیا جب کہ ڈاکٹر شوکت سبزواری کی تصنیف ''اردو زبان کا ارتقا'' تاریخی لسانیات کے پہلو بہ پہلو اشتقاقی، صوتیاتی اور صرفی ونحوی مسائل کی طرف اہم پیش رفت ثابت ہوئی۔ ڈاکٹر احتشام حسین کا لسانی وتحقیقی شعور ان کے مضامین ومقالات یعنی ''ہندوستانی لسانیات کا خاکہ'' اور ''تحفظِ زبان کا مسئلہ'' کی صورت میں سامنے آیا تاہم ان کا اہم کارنامہ جان بیمز کی کتاب "An Outline of Indian Philology" کا اردو ترجمہ ہے۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون ''اردو کا لسانی مطالعہ'' میں پہلی مرتبہ زبانوں کے سائنسی مطالعے کی طرف توجہ دلائی۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اردو زبان کے سائنٹیفک اور لسانیاتی مطالعے کا مطلب ہے کہ زبان کی سماجی پیدائش کو تسلیم کر کے اس کے ارتقا اور تغیر پر اصولی حیثیت سے غور کیا جائے۔'' [۲۰]

لسانی مطالعات کو جدید خطوط پر استوار کرنے میں ڈاکٹر مسعود حسین خاں کو پیش رو کی حیثیت حاصل ہے۔ انھوں نے بطور صدر شعبۂ اردو علی گڑھ یونیورسٹی میں ''لسانیاتی اسلوبیات'' کو ایم۔اے لسانیات کے نصاب کا حصہ بنایا۔ ڈاکٹر مغنی تبسم اور ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ جیسے ماہر لسانیات ان ہی کے شاگرد ہیں۔ [۲۱]

ڈاکٹر سہیل بخاری اقبال شناس ہونے کے ساتھ ساتھ ماہرِ لسانیات بھی ہیں۔ ''تدوینِ لغت'' لسانی اصطلاحات کی فرہنگ اور ''محاوراتی فرہنگ'' کی ترتیب کے علاوہ لسانیات کے موضوع پر آپ کی کتب اردو کا روپ، اردو کی کہانی، اردو اور دکنی زبان کا مطالعہ، اردو زبان کا صوتی نظام وغیرہ لسانی تحقیق میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔

مغربی طرزِ احساس سے استفادہ کے نتیجے میں جدید لسانی مباحث میں ساختیات، پس ساختیات، اسلوبیات اور توضیحی لسانیات کو پذیرائی حاصل ہو رہی ہے۔ اس ضمن میں ہندوستان کے دیدہ ور نقاد و ماہرِ لسان ڈاکٹر گوپی چند نارنگ خاصی مقبولیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے ساختیات، اسلوبیات اور اردو شعریات اور اردو زبان اور لسانیات جیسے موضوعات پر کتب تحریر فرما کر اطلاقی لسانیات کو ایک اہم موڑ سے روشناس کرایا ہے۔ وہ نازک لسانی مباحث کو باریک بینی سے دیکھتے ہیں۔ ان کے مقالات و مضامین میں اسلوبیاتِ میر، اسلوبیاتِ انیس، اسلوبیاتِ اقبال، اردو کا صوتیاتی، صرفیاتی ونحویاتی نظام،

فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام تجزیاتی لسانیات اور اسلوبیات کے حوالے سے پُر مغز اور اہم ہیں۔
جدید لسانی تحقیق کو تقویت بخشنے والوں میں ڈاکٹر گیان چند جین کا نام نامی بھی کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ ''تحقیق کا فن''، لسانی مطالعے، عمومی لسانیات اور ''لسانی جائزے'' لسانی، اسلوبیاتی اور علمی لحاظ سے بلند مرتبت تصانیف ہیں۔

لسانی مطالعات میں وسعت اور نکھار پیدا کرنے اور اسے مغرب کی لسانی ترقی کے ہم پلہ بنانے والوں میں ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر عبدالستار، مرزا خلیل بیگ، شمیم احمد، ڈاکٹر عصمت جاوید، عبدالستار صدیقی، رشید حسن خاں، ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر عطش درانی، خلیل صدیقی، ڈاکٹر فرمان فتح پوری اور ڈاکٹر ناصر عباس نیّر اور دیگر کے اسمائے گرامی تحقیقی و تجزیاتی لسانیات کا ایک اہم باب ہیں۔

اردو کی لسانی ترقی میں پاک و ہند کے علمی و ادبی اور اشاعتی ادارے بھی برابر کے شریک ہیں۔ مثلاً اقبال اکیڈمی، انجمن ترقیِ اردو، پاکستان و ہند، اردو اکادمی پنجاب، ساہتیہ اکیڈمی، ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور، ترقیِ اردو بورڈ، اکادمی ادبیات اور مقتدرہ قومی زبان کی لسانی خدمات کی فہرست بہت طویل ہے۔ لسانی تحقیق کے حوالے سے پاک و ہند کی جامعات میں ہونے والی تحقیق کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ پنجاب یونیورسٹی اور جامعۂ کراچی میں جدید لسانیاتی اصولوں اور لینگو یج لیب سے استفادے کا رجحان فروغ پا رہا ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی رائے میں:

> ''پاکستان میں اردو کے لسانیاتی مطالعے کا سب سے اہم مرکز کراچی یونیورسٹی ہے۔ یونیورسٹی میں طلبہ کو جدید لسانیات کے مسائل و موضوعات سے آگاہ کرانے کے بعد اردو کے لسانی تجزیے کی تعلیم دی جاتی ہے۔ اس مقصد کے لیے شعبے میں جدید ترین تکنیکی سامان، آلات موجود ہیں جو یورپ یا امریکہ کی کسی یونیورسٹی کے شعبۂ لسانیات سے کم نہیں۔''[۱۲۲]

لسانی تجزیات میں جدید ٹیکنالوجی یعنی کمپیوٹر اور انٹرنیٹ کا استعمال بڑھ رہا ہے۔ لفظ شماری، صوتیوں کی تواتر شماری، معنیاتی تجزیات اور جدید صرفی و نحوی نظریات کے نتیجے میں جدید سائنسی تکنیک سے مدد لی جارہی ہے۔ اردو سافٹ ویئر کی تیاری سے مشینی ترجمہ اور اردو ٹائپنگ تحقیقی ترقی کی طرف ایک مثبت قدم ہے۔ اردو لسانیات کی روز افزوں ترقی اس بات کی ضامن ہے کہ اپنی کم سنی کے باوجود اردو لسانیات آج اتنی مایہ دار ہے کہ مغربی لسانیاتی ترقی سے ہم قدم ہوسکے اور یہی بات اردو کے خوش آئند مستقبل کی دلیل ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ القرآن۔
۲۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: لیکچر بعنوان ''زبانِ اردو''، جلسہ انجمن پنجاب، لاہور، ۱۸۶۵ء، مشمولہ ''مقالات مولانا محمد حسین آزاد'' مرتب آغا محمد باقر، ص۳۶۔
۳۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: سخن دانِ فارس، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص۱۵۔
۴۔ کیفی، برج موہن دتاتریہ، پنڈت: کیفیہ، معین الادب، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص۶۰۔
۵۔ زور، محی الدین قادری، ڈاکٹر: ہندوستانی لسانیات، نسیم بک ڈپو لکھنؤ، ص۱۹۶۰ء، ص۳۳۔۳۲۔
۶۔ محمد ہادی حسین، مغربی شعریات، مجلس ترقیِ ادب، لاہور، طبع سوم، ۲۰۱۰ء، ص۶۲۔
۷۔ خلیل صدیقی: زبان کیا ہے؟، بیکن بکس گلگشت، ملتان، ۲۰۰۹ء، ص۱۳۔ ۸۔ ایضاً، ص۱۴۔
۹۔ ایضاً، ص۱۵۔ ۱۰۔ ایضاً، ص۱۶۔ ۱۱۔ ایضاً، ص۱۸-۱۹۔ ۱۲۔ ایضاً، ص۲۰۔
۱۳۔ ایضاً، ص۲۱۔ ۱۴۔ ایضاً، ص۲۲۔
۱۵۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر: لسانیات کے بنیادی اصول، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، اشاعت اوّل، ۱۹۸۵ء، ص۱۳۔
۱۶۔ ایضاً، ص۱۴۔ ۱۷-ایضاً، ص۱۵۔ ۱۸-ایضاً۔ ۱۹-ایضاً، ص۱۲-۱۱۔ ۲۰-ایضاً، ص۱۳-۱۲۔
۲۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص۳۷۱۔۳۷۰۔
۲۲۔ ایضاً، ص۳۷۰۔ ۲۳۔ ایضاً۔
۲۴۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، قلات پبلشرز، مستونگ، ۱۹۶۴ء، ص۱۳۔
۲۵۔ اقتدار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص۱۶۔ ۲۶-ایضاً، ص۱۸۔ ۲۷-ایضاً، ص۱۹۔
۲۸۔ ایضاً۔ ۲۹-ایضاً۔ ۳۰-ایضاً۔
۳۱۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص۱۸۔
۳۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص۵۵۔ ۳۳-ایضاً۔
۳۴۔ اقتدار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص۱۶۔
۳۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو تدریس، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص۶۳۔ ۳۶-ایضاً، ص۶۴-۶۶۔
۳۷۔ عطش درانی، ڈاکٹر (مرتب)، اردو تحقیق (منتخب مقالات)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول ۲۰۰۳ء، ص۳۴۔
۳۸۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص۱۲۷۔۱۲۸۔
۳۹۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۳۲۹۔۳۳۰۔
۴۰۔ خلیل صدیقی: آواز شناسی، بیکن بکس گلگشت، ملتان، ۲۰۰۹ء، ص۱۰۰۔۱۰۱۔
۴۱۔ اقتدار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص۴۲۔ ۴۲-ایضاً، ص۴۳۔
۴۳۔ خلیل صدیقی: آواز شناسی، ص۱۰۹۔
۴۴۔ اقتدار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص۶۴-۶۷: ۴۵۔ایضاً، ص۶۷۔ ۴۶-ایضاً، ص۶۷-۶۸۔

۴۷۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: لسانی مسائل (مقالات)، مکتبۂ اسلوب، کراچی، ۱۹۶۳ء، ص ۱۷۔
۴۸۔ اقتدار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۹۰۔
۴۹۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص ۱۹۵۔
۵۰۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، لاہور اکیڈمی، لاہور، س۔ن، ص ۳۱۔
۵۱۔ یونس خان، ایڈووکیٹ: جدید ادبی و لسانی تحریکیں، دعا پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۳۔
۵۲۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص ۱۵۶۔ ۵۳-ایضاً، ص ۱۵۷-۱۵۸۔
۵۴۔ خلیل صدیقی: زبان کیا ہے؟، ص ۳۷؛ ۵۵-ایضاً، ص ۳۸۔
۵۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو زبان و ادب، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۹۳۔ ۵۷۔ ایضاً۔
۵۸۔ ایضاً، ص ۱۹۳-۱۹۴۔
۵۹۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص ۲۰۸۔ ۶۰-ایضاً، ص ۱۶۔ ۶۱-ایضاً، ص ۱۷۔ ۶۲-ایضاً، ص ۱۶۔
۶۳۔ رشید حسن خاں: زبان اور قواعد، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اشاعت سوم ۲۰۰۱ء، ص ۱۹۰۔
۶۴۔ رؤف پاریکھ، ڈاکٹر: مضمون، اردو لغت: تعبیر و تاریخ، مشمولہ اخبارِ اردو، جلد ۲۷، شمارہ ۸، ص ۲۔
۶۵۔ سلیم وحید الدین: افاداتِ سلیم، شیخ مبارک علی اینڈ سنز، لاہور، س۔ن، ص ۴۸۔
۶۶۔ عبداللہ، ڈاکٹر، سید: مقدمہ و مرتب، نوادر الالفاظ، سراج الدین خان آرزو، مطبوعہ انجمنِ ترقیِ اردو، کراچی۔
۶۷۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: آبِ حیات، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۱۱۔ ۶۸۔ ایضاً، ص ۱۱۰۔
۶۹۔ غالب: خطوطِ غالب، مرتب غلام رسول مہر، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۹۳ء، اشاعتِ ہفتم، ص ۲۵۰۔
۷۰۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو زبان و ادب، ص ۴۴-۴۵۔
۷۱۔ خلیل صدیقی: زبان کیا ہے؟، ص ۶۲۔
۷۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۳۳۴-۳۳۵۔ ۷۳۔ ایضاً، ص ۳۳۵۔
۷۴۔ انشا، انشاءاللہ خاں: دریائے لطافت، مطبوعہ انجمنِ ترقیِ اردو، ۱۹۳۵ء، ص ۲۵۳۔
۷۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو زبان و ادب، ص ۲۴۔ ۷۶۔ ایضاً، ص ۲۵۔
۷۷۔ اقتدار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۱۰۴؛ ۷۸۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔ ۷۹۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔
۸۰۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۴۹۔
۸۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۳۷۵۔
۸۲۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۲۹۳۔ ۸۳۔ ایضاً، ص ۲۹۵۔ ۸۴۔ ایضاً، ص ۲۹۶۔
۸۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۳۷۵۔ ۸۶۔ ایضاً۔
۸۷۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص ۲۰۳۔
۸۸۔ رؤف پاریکھ، ڈاکٹر: مضمون، اردو لغت: تعبیر و تاریخ، ص ۴۔ ۸۹-ایضاً، ص ۴۔
۹۰۔ نیر، ناصر عباس، ڈاکٹر: لسانیات اور تنقید، پورب اکادمی، اسلام آباد، طبع اول ۲۰۰۹ء، ص ۲۱۴۔
۹۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، نظرِ ثانی اور اضافہ شدہ ایڈیشن، بک کارپوریشن، دہلی، اشاعتِ اوّل ۲۰۰۵ء، ص ۲۲۶

۹۲۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، اشاعت دوم، ۲۰۰۱ء، ص ۱۲۔
۹۳۔ ایضاً، ص ۱۶۔۱۷۔
۹۴۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۲۸۸۔
۹۵۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر: دیباچہ، اردو کی کہانی، مکتبۂ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۵ء، ص الف۔
۹۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو تدریس، ص ۱۷۔
۹۷۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخِ ادبِ اردو (جلد اوّل) مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، طبع اوّل ۱۹۷۵ء، ص ۱۔
۹۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۹۸۔
۹۹۔ عائشہ سعید: مقالہ، اردو کا لسانی سرمایہ، مشمولہ ''دریافت'' سالانہ شمارہ ۶ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۶۰۹۔ ۱۰۰۔ ایضاً، ص ۶۱۰۔
۱۰۱۔ عبداللہ، ڈاکٹر، سید (مرتّب): نوادر الالفاظ، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۵۱ء، ص ۱۵۔
۱۰۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۲۸۱۔
۱۰۳۔ آزاد: آبِ حیات، ص ۴۰۔ ۱۰۴۔ ایضاً، ص ۹۶۔
۱۰۵۔ عبداللہ، ڈاکٹر: سید، ولی سے اقبال تک، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۱۷۷۔
۱۰۶۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخِ ادبِ اردو (جلد سوم) مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، طبع اوّل ۲۰۰۶ء، ص ۱۵۰۔
۱۰۷۔ انشا، انشاء اللہ خاں: دریائے لطافت، ص ۲۵۳۔
۱۰۸۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخِ ادبِ اردو (جلد سوم)، ص ۴۱۱۔
۱۰۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۳۱۰۔
۱۱۰۔ عائشہ سعید: مقالہ، اردو کا لسانی سرمایہ، ص ۶۲۰۔
۱۱۱۔ آزاد: آبِ حیات، ص ۳۹۔
۱۱۲۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: مضمون ''اردو میں لسانی مطالعے کے ۲۵ سال''، مشمولہ افکار، جوبلی نمبر، جون جولائی ۱۹۷۰ء، شمارہ ۳۔۴، مکتبۂ افکار، کراچی، ص ۷۹۔
۱۱۳۔ آزاد: آبِ حیات، ص ۲۲۔
۱۱۴۔ عبداللہ، ڈاکٹر، سیّد: مرتّب نوادر الالفاظ، ص ۱۵۔
۱۱۵۔ ندوی، سلیمان، سید: نقوشِ سلیمانی، دار المصنفین، اعظم گڑھ، ۱۹۳۹ء، ص ۳۱۔
۱۱۶۔ سنتی کمار چٹرجی: انڈو آرین اینڈ ہندی، کلکتہ، ۱۹۶۹ء، ص ۱۰۴۔
۱۱۷۔ آزاد: آبِ حیات، ص ۱۰۔
۱۱۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۱۵۸۔۱۵۹۔
۱۱۹۔ گیان چند جین، ڈاکٹر: لسانی جائزے، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۸۰۔
۱۲۰۔ احتشام حسین، ڈاکٹر: مضمون، اردو کا لسانی مطالعہ، مشمولہ ادب اور سماج، کتاب پبلشرز، بمبئی، ۱۹۴۸ء۔
۱۲۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۱۵۔
۱۲۲۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: مضمون ''اردو میں لسانی مطالعے کے ۲۵ سال''، مشمولہ افکار، جوبلی نمبر، ص ۸۴۔

باب دوم: اُسلوب، اُسلوبیات اور اُسلوبیاتی تنقید

- اُسلوب کیا ہے؟
- تشکیلِ اُسلوب کے بنیادی عناصر
- اُسلوبیاتی تنقید و مطالعے کی حدود
- اُسلوبیاتی اندازِ نقد پر اعتراضات
- اُسلوبیاتی تحقیق و تنقید کی ادبی روایت
- حوالہ جات

اُسلوب کیا ہے؟

اُسلوب ایک ایسی ہمت جہت، پہلو دار اور پیچیدہ ادبی اصطلاح ہے جس کی بہت کچھ تعبیر و تشریح کے باوصف بات تشنۂ تکمیل رہتی ہے اور اسلوب کی امکانی و معنوی تعبیرات کا در وَا ہی رہتا ہے۔ وجہ یہ کہ اسلوب کسی ساکت و جامد شے کا نام نہیں بلکہ ہر نیا دور ایک نئے طرزِ احساس کو جنم دیتا ہے اور وقت کے بدلتے دھارے کے ساتھ ساتھ نئے اسالیب بھی اختراع کر لیے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انتقادی مباحث قدیم ہوں یا جدید، مشرق کے ہوں یا مغرب کے، اُسلوب کی اہمیت کو ہمیشہ تسلیم کیا گیا ہے۔ ہمارے قدیم تذکرہ نویسوں نے بھی شعری محاسن میں اندازِ بیان کی خوبیوں اور محاسنِ اسلوب کو اوّلین ترجیح دی ہے کیوں کہ اسلوب ایک ایسی غیر مرئی قوّت ہے جو الفاظ کے بے جان قالب میں زندگی کی رُوح پھونک دیتی ہے۔

اسلوب کی بنیاد الفاظ پر ہے اور الفاظ کا حُسنِ انتخاب اور حُسنِ استعمال بات کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتا ہے۔ اسلوب کی اہمیّت پر مبنی درج ذیل شعری حوالے ملاحظہ کیجیے، جن پر ہماری مشرقی شعریات کی بلند و بالا عمارت اُستوار ہے:

ہے سخن میؔر کا عجب ڈھب کا
دیکھتے ہو نا بات کا اُسلوب[۱]

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور[۲]

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصّع ساز کا[۳]

گلدستۂ معنی کو عجب ڈھنگ سے باندھوں
اِک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں[۴]

آیا کہاں سے نالۂ نَے میں سرورِ مے
اصل اس کی نَے نواز کا دل ہے کہ چوبِ نَے[۵]

سیف انداز بیاں رنگ بدل دیتا ہے
ورنہ دُنیا میں کوئی بات نئی بات نہیں(۶)

مذکورہ بالا اشعار اور شاعرانہ تعلّیاں اس بات کی غماز ہیں کہ شعر کا معرض وجود میں آنا الفاظ کے حُسنِ انتخاب اور استعمال کے سلیقے پر موقوف ہے۔ جب صاحبِ طرز ادیب و شاعر کا احساس، اظہار کے سانچے میں ڈھلتا ہے تو اُسلوب متشکّل ہوتا ہے۔ اسلوب ہی کی طاقت کے بل پر لفظ باتیں کرنے لگتے ہیں اور قاری کا دِل موہ لیتے ہیں۔ بقولِ مولانا رومیؔ:

خشک تار و خشک مغز و خشک پوست
اَز کُجامی آید ایں آوازِ دوست ؎

اُسلوب فن کار کی تخلیقی شخصیت اور فن کارانہ مہارت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ فن کار کسی مرصّع ساز کی طرح الفاظ کے نگینے اِس طور جڑتا چلا جاتا ہے کہ اگر کوئی لفظ ہٹا کر اُسی معنی و مفہوم کا حامل دوسرا لفظ رکھ دیا جائے تو ساری عبارت روکھی پھیکی اور بدمزہ محسوس ہونے لگتی ہے۔ اُسلوب اپنے فن کار کے ہُنر سے پہچانا جاتا ہے، بقولِ ڈاکٹر سلیم اختر:

> ''شعر میں مردہ لفظ کیسے زندہ ہو کر برقی رَو کا حامل ثابت ہوتا ہے، شعلہ بن جاتا ہے، بجلی بن جاتا ہے اور آگ لگا دیتا ہے؟ یہ تخلیق کار کی تخلیقی توانائی سے ممکن ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی شخصیت ہی ہے جو شعر کو محض چند الفاظ کے مجموعے سے بلند کر کے تخلیق کے اَرفع مقام پر لے جاتی ہے۔''۸

صاحبِ اسلُوب کا سلیقہ فن کار کے ساتھ ساتھ فن پارے کو بھی اَمر کر دیتا ہے۔

اسلُوب، صاحبِ اسلُوب کا تعارف اور اس کی انفرادیت اور شناخت کا وسیلہ ہوتا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی:

> ''کسی شاعر کی انفرادیت کو پہچاننے، پرکھنے یا اس سوال کو طے کرنے میں کہ اس میں انفرادیت ہے کہ نہیں، ہمیں پایانِ کار اُس کے اسلوب کا سہارا لینا پڑتا ہے... موضوعات کسی کی ملکیت نہیں ہوتے لیکن موضوع کی خوبی کا شعر کی خوبی سے کوئی تعلق نہیں، صرف اسلوب ہی کو معیار بنا کر اچھے بُرے کا حکم لگایا جا سکتا ہے۔''۱۰

اسلُوب ایک ایسی متغیّر اور متنوّع ادبی اصطلاح ہے جسے سرسری طور پر محض اندازِ نگارش یا طرزِ بیان کہہ کر آگے نہیں بڑھا جا سکتا، چنانچہ اسلوب اور تشکیلِ اسلُوب کی باریکیوں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے اور لفظ ''اسلوب'' کے معنی کا تعیّن کرنے کے لیے سب سے پہلے ذخیرۂ لغات کی طرف رجوع کرنا پڑے گا۔

لفظ ''اسلوب'' انگریزی لفظ اسٹائل کے مترادف ہے۔ یونانی میں اسٹائلوز (Stylos) اور لاطینی میں اسٹائیلس (Stylus) اُسلوب کا ہم معنی ہے اور ہندی میں ''شیلی'' کہتے ہیں۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا

میں اِس لفظ کا رشتہ لاطینی سے جوڑا گیا ہے لیکن اس امر کی بھی عقدہ کشائی کی گئی ہے کہ یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ اِس لفظ کا ہمیشہ وہی مطلب اخذ کیا جاتا رہا ہے جو اسٹائل میں مضمر ہے۔ ساتھ ہی اس کے مطلب ہیں لکھنے کا طریقِ کار، لکھنے کا قلم، تیز چلنے والا قلم یا لکھنے کا کوئی نوکیلا آلۂ کار۔[١١]

انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا کے الفاظ ملاحظہ کریں:

"Only in late Latin does STILUS, The word for the sharp pointed instrument for writing, usually on way, begin to mean also a manner of writing as "PEN" now does in such expressions a fluent and an acid pen and even here modern readers must be alert for deviation of English Style. From Stylus always meant "STYLE". The Latin term was reserved entirely for discussions or writing and speaking and usually for treatises on rehtoric more over it seems to have implied, little more than style in sense of a skill, or grace and of a manner sanctioned by a strandard aparently and author or orator in the closing years of the Roman Empire, 5th Cen. A.D.(12)

"A Comprehensive Persian English Dictionary' کے مطابق:

USLUB = اُسلوب = order, arrangement, way, mode, means, measure, manner, method, form figure, a lion's neck, a prominence of nose."(13)

"A Dearners's Arabic English Dictionary" کے الفاظ میں:

USLUB = اُسلوب = "way, course, manner, style, method, length."(14).

''قومی انگریزی اُردو لغت'' کے الفاظ میں:

''اسلوب تحریر و تقریر (بلحاظِ زبان): Style

ادب میں موضوع سے زیادہ اسلوب پر زور دینے والا یا اُس سے تعلق رکھنے والا؛ کسی ادیب یا ادیبوں کے گروہ کا شناختی اسلوب؛ فنون میں خارجی اسلوب، روش یا انداز، کوئی مخصوص طرزِ ادا......''[١٥]

کشاف تنقیدی اصطلاحات کے مطابق:

''اسلوب سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طریقۂ ادائے مطلب یا خیالات و جذبات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادی خصوصیت کے شمول سے وجود میں آتا ہے اور چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفۂ حیات اور طرزِ فکر و احساس جیسے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔''[١٦]

''علمی اُردو لغت'' میں:

''اسلوب (ع۔ا۔مذ) طریقہ، طرز، ڈھنگ، وضع......''[۱۷]

''نوراللغات'' میں اسلوب کی وضاحت اس طور پر کی گئی ہے:

''اسلوب (ع۔ بالضم ۔ مذکر) راہ، صورت، طرز، روش، طریقہ، طور، اسلوب، بندھنا، لازم صورت پیدا ہونا، راہ نکلنا۔''[۱۸]

''فرہنگِ آصفیہ'' کے الفاظ کچھ یوں ہیں:

''اسلوب (ع۔ مذکر) طرز، ڈھنگ، طریقہ، وضع، انداز''[۱۹]

اوپر دی گئی تعریفوں میں لفظ ''اسلوب'' کی وضاحت قلم، طرزِ تحریر اور اندازِ تحریر یعنی مصنف یا کسی لکھنے والے کی ذات کے توسط سے کی گئی ہے لیکن لفظ اسلوب کا اطلاق فنونِ لطیفہ کی دیگر اقسام پر بھی ہوتا ہے۔

جدید فارسی اور عربی زبان میں اسٹائل کے لیے ''سَبک'' استعمال ہوتا ہے۔ اصل میں یہ عربی لفظ ہے۔ سَبَکَ یَسْبِکُ (ضَرَبَ یَضْرِبُ) کے لغوی معنی ہیں دھات کو پگھلانا اور سانچے میں ڈھالنا۔ ایسا سونا جسے کُٹھالی میں ڈال کر مَیل سے صاف کرلیا جاتا ہے، سبیک یا سبوک کہلاتا ہے...اس لفظ کے لغوی معنوں کی خصوصیات پر غور کیجیے تو دھات کو تپانا، اسے حشو و زوائد سے پاک کرنا، نکھارنا، پھر ایک سانچے میں ڈھالنا اور کوئی خوش نما شکل دے دینا۔ ایسا عمل ہے جو اچھے سٹائل میں اس طرح لفظوں کے ساتھ بھی دہرایا جاتا ہے۔ اسی میں اسلوب کی نفاست و نظامت و پختگی اور پائیداری کا راز مضمر ہے چنانچہ عربی میں اِس کا مفہوم کلام کو ''حشو و زوائد سے پاک کرنا'' بھی ہے۔[۲۰]

دوسرا لفظ طرز ہے۔ طرز یَطرز (سَمِعَ یَسمَع) لباسِ فاخرہ استعمال کرنے کو کہتے ہیں۔ ''طَرَّزَ اور تَطرُّز'' کپڑے پر بیل بُوٹے بنانا، زردوزی کرنا۔ ''اَلطَّرَازۃ'' زردوزی کے لیے اور ''اَلمُطَرِّزۃ'' میں بیل بوٹے بنانے والے زردوز کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اسے طور، طریقہ، ہیئت یا ترتیب کے معنوں میں بھی استعمال کیا جاتا ہے...طراز عربیِ جدید میں فیشن کے معنی بھی دیتا ہے۔''[۲۱]

اسلوب کا لفظ طریقہ، راستہ، روش اور ڈھنگ کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اسالیب اس کی جمع ہے۔ یہ فی الاصل کسی متعین روش کے لیے ہے...ادب میں یہ کسی مخصوص اندازِ نگارش کے واسطے بولا جاتا ہے جس میں لکھنے والے کی شخصیت کے منفرد خط و خال نظر آئیں۔ ہندی میں اِس مفہوم کو لفظ ''ریتی'' پورا کرتا ہے۔ سنسکرت میں اب بھی زیادہ تر یہی لفظ اسلوب کے مفہوم کو ظاہر کرتا ہے لیکن مغربی اصولِ نقد و نظر کی اشاعت کے بعد ہندی میں ''سَبک'' یا طرز کے لیے شیلی بولا جاتا ہے......شیلی کا مفہوم عَین مَین وہی ہے جو عربی میں اسلوب کا ہے۔''[۲۲]

اسلوب کی تمام تعریفیں یہ ظاہر کرتی ہیں کہ اسلوب ''آمد'' نہیں ''آورد'' ہوتا ہے کیوں کہ اسلوب سازی میں باریک بینی، دماغ سوزی، کاوش اور کانٹ چھانٹ، تراش خراش، صناعی و مرصّع کاری کا عمل

جاری وساری رہتا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر نثار فاروقی:

''اسلوب میں ترصیع یا صنائی (Ornamentation) کا مفہوم شامل رہا ہے۔''[۲۳]

اُردو زبان میں اسلوب کے لیے انداز کا لفظ بھی مستعمل ہے۔ غالباً اردو میں میر تقی میر پہلے شاعر ہیں جنھوں نے یہ لفظ استعمال کیا۔ گو ان کے ذہن میں اسلوب کا کوئی باقاعدہ تصور نہیں تھا لیکن وہ اسے تمام صنائع پر محیط سمجھتے ہیں۔ میر کے الفاظ میں:

''ششم انداز است کہ ما اختیار کردہ ایم، و آں محیط ہمہ صنعتہا، تجنیس، ترصیع، تشبیہ، صفائے گفتگو، فصاحت، بلاغت، ادابندی، خیال وغیرہ ایں باہمہ در ضمن ہمیں است و فقیر ہم ازیں وطیرہ محظوظم۔''[۲۴]

اسلوب کی طرح لفظ ''انداز'' کا اطلاق بھی فنونِ لطیفہ کی تمام اقسام پر ہوتا ہے۔ اندازِ بیان اور اندازِ تحریر کے حوالے سے اس لفظ کا دائرہ نہایت وسیع ہے۔ ہمارے ذہن میں اسلوب کا تصور ایک مجموعی تاثر کے نتیجے میں اُبھرتا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر محمد حسن:

''... اندازِ بیان، تکنیک، فارم، زبان اور بیان کی تمام تر شکلوں پر حاوی ہے۔ اس کی ابتدا اُس لمحے سے ہوتی ہے جب ہم کسی خاص شے سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کا اختتام اُس وقت ہوتا ہے، جب مصنف اپنے شہ کار کو پڑھنے والے کے سامنے پیش کرتا ہے... اس میں موضوع کا انتخاب، احساس کی شدّت، ادبی خلوص، طرزِ فکر اور تاثیر سب ہی منزلیں آتی ہیں۔ تاثیر سے لے کر اظہار تک ان میں سے کسی ایک کو علیحدہ کر دیجیے تو اندازِ بیان کی نشوونما اور ترتیب کا شیرازہ بکھر جائے گا۔ یہی موضوع اور طرزِ بیان، نفسِ مضمون اور اسٹائل کا سنگم ہے۔''[۲۵]

جس طرح اِس کائنات میں رہنے بسنے والے کوئی سے دو افراد یکساں شکل و صورت اور یکساں احساسات و جذبات کے مالک نہیں ہوتے، اِسی طرح ایک ہی موضوع کو پیش کرتے ہوئے کوئی دو ادیب یا شاعر یکساں اسلوب یا اسٹائل کے حامل نہیں ہوتے۔ اِسی اختلاف و رنگارنگی کے پیشِ نظر ہم غالب کے اسلوب کو میرؔ سے اور میرؔ کے انداز کو غالبؔ سے ممیّز کر سکتے ہیں بلکہ بعض اوقات تو موضوع اور حالات کے بدلتے ہوئے تناظر میں ایک ہی شاعر اپنا اسلوب بھی بدل لیتا ہے۔

مشرق و مغرب کے نامور ادبا اور اعلیٰ اذہان اپنے فکر و فلسفہ کو بروئے لاتے ہوئے مختلف ادوار میں اسلوب کی وضاحت اپنے اپنے انداز میں کرتے رہے ہیں۔ ذیل میں اسلوب کی مختلف النوع تعریفوں کو یکجا کیا جا رہا ہے تاکہ اسلوب کے جُملہ پہلوؤں پر روشنی ڈالی جا سکے۔ اِن میں کچھ تعریفیں فن اور فن کار کو محور بنا کر کی گئی ہیں جب کہ بعض کا تعلق اسلوب کی اساسی صفات سے ہے:

o اُسلوب کسی چیز کے ہونے کا ایک ڈھنگ ہے۔ (ہنری موریری)

o اسلوب تخلیق کا وہ عظیم اور متحرک اصول ہے، جس کے ذریعے فن کار اپنے موضوع کی گہرائی میں اُتر کر اُس کے موضوع کا جائزہ لیتا ہے۔'' (گیٹے)

- اسلوب سے زبان میں معجزے کا امتزاج پیدا ہو جاتا ہے اور اسلوب میں بات کہنے کا ڈھنگ بھی شامل ہے۔ (ارسطو)
- اسلوب وہ ذریعہ ہے، جس کی بنیاد پر آدمی ایک دوسرے سے تعلق پیدا کرتا ہے۔ ادبی اسلوب وہ ذریعہ ہے، جس سے ایک آدمی دوسرے آدمی کو متحرک کرتا ہے۔ (اوکس)
- اسلوب فنی خصوصیات یا قوتِ اظہار کا مترادف ہے۔ (گرینی)
- احسن اُسلوب (Good Style) تقریباً متوازن معنی والے الفاظ میں اپنے انتخاب سے تشکیل پاتا ہے۔ (وار برگ)
- اسلوب لفظوں کا انتخاب اور فقروں میں ان کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتا ہے۔ (کینیتھ بروکس)
- اسلوب فقرے کی باہمی تنظیم سے پیدا ہونے والی (Inter-Sentence) انفرادیت ہے۔ (اسپورٹا اور ہِل)
- حُسن کلام کی شناخت جس صفت سے ممکن ہو، اسلوب ہے۔ (مری)
- جب فکر کو شکل دے دی جاتی ہے، تو اسلوب جنم پاتا ہے۔ (افلاطون)
- اسلوب دماغ کی خارجی تصویر ہے۔ (شوپنہاور)
- اسلوب لباسِ افکار ہے۔ (چیسٹر فیلڈ)
- اسلوب کے ذریعے سوچنا ہے۔ (نیومین)
- اسلوب تکنیک کا نہیں بلکہ نظر کا مسئلہ ہے۔ (پراؤست)
- ''شخص ہی اسلوب ہے۔'' (بفن)
- ''ہر شخص کی اپنی طرز ہوتی ہے۔'' (ڈاکٹر جانسن)
- مصنف کی طرز اُس کی اتنی اپنی ہوتی ہے جتنی اس کی انگلی کی چھاپ۔ (براؤن)[۲۶]

مندرجہ بالا منتخب تعریفوں کی روشنی میں اگر اسلوب کی نمایاں خصوصیات کا تعین کیا جائے تو اولاً اسلوب، برمحل الفاظ کا انتخاب، بات کہنے کا ڈھنگ اور زبان دانی کے معجزات سے عبارت ہے۔ ایک صاحبِ طرز فن کار منجھے ہوئے پختہ جمالیاتی ذوق کا مالک ہوتا ہے کیوں کہ اسلوب میں الفاظ کی ترتیب اور انتخاب کا سلیقہ بنیادی شرط ہے۔ اسی سے اسلوب میں انفرادیت جنم لیتی ہے اور لفظوں کے دروبست کا سلیقہ ہی اسلوب کو ذہنی مسرّت بخشنے کا منصب عطا کرتا ہے جیسا کہ سوئفٹ کے نزدیک اسلوب دراصل انتخابِ الفاظ کا مسئلہ ہے یعنی ''صحیح لفظ صحیح مقام پر۔'' الفاظ کا انتخاب نظم ہو یا نثر، اس کے صوتی تاثر میں اضافے کا سبب بنتا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر نثار احمد فاروقی:

> ''الفاظ کے انتخاب میں اُن کی صوتی کیفیت اور تازگی اور معنی بندی سب سے زیادہ قابلِ لحاظ ہے۔ ان میں یہ صلاحیت ہو کہ خیال کو مصوّر کر دیں۔ اگر ان کی صوتی کیفیت کا پورا لحاظ رکھا

جائے تو عبارت میں زور، دل نشینی اور اثر انگیزی پیدا کی جا سکتی ہے، مثلاً ظفر علی خان کا یہ شعر جس میں جنگل کے سنسان ہونے کا نقشہ ایسے مناسب الفاظ میں کھینچا گیا ہے کہ شاید اس سے بہتر پیرایہ ممکن نہ ہو:

ہُو کا عالم تھا وہاں، کرتا تھا جنگل بھائیں بھائیں
سنسنی اُٹھتی تھی سُن سُن کر ہوا کی سائیں سائیں

اِس میں "ہُو"، "بھائیں بھائیں"، "سنسنی"، "سُن سُن کر" اور "سائیں سائیں" یہ سب الفاظ بھرپور صوتی کیفیت رکھتے ہیں۔"[۲۷]

خیال کی خوب صورتی اگر دل پذیر پیرائے میں نہ کی جائے تو وہ اپنا بھرپور تأثر چھوڑنے میں ناکام رہتا ہے۔ انتخابِ الفاظ ہی سے اسلوب میں ندرت اور انفرادیت کا جوہر پیدا ہوتا ہے۔ بقولِ بن جانسن:

"ادیب کا کام یہ ہے کہ نئی باتوں کو مانوس اور مانوس باتوں کو نیا بنا کر پیش کرے۔"[۲۸]

اگرچہ محاسنِ کلام میں الفاظ کے انتخاب کا سلیقہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے لیکن اچھا اسلوب محض حسنِ الفاظ ہی سے عبارت نہیں بلکہ یہاں "حسنِ خیال" کی کارفرمائی بھی بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ ہم اسلوب کی ابلاغی قدر و قیمت سے منکر نہیں ہو سکتے کیوں کہ اسلوب دراصل فنی لوازمات کو بروئے کار لاتے ہوئے افکار و خیالات کے ابلاغ کا قرینہ ہے۔ اگر خیال پست ہو تو محض زبان و بیان سے کلام میں تاثیر پیدا نہیں کی جا سکتی۔ ڈاکٹر نثار احمد فاروقی کے خیال میں:

"الفاظ خیال کے تابع ہیں اور خیال آزاد ہے۔ وہ کسی قید میں نہیں سما سکتا۔ فنِ تحریر نے یہ سہولت مہیّا کی تھی کہ ہم دُور بیٹھ کر بھی اپنی بات یا اپنا خیال دوسروں تک پہنچا سکیں۔ ابتدا میں یہ کام نقوش و تصاویر سے لیا گیا اور رفتہ رفتہ حروفِ تہجّی وجود پذیر ہوئے، پھر اُن سے الفاظ بنتے چلے گئے... اس لیے الفاظ صرف خیال کے ترجمان یا اس کے ابلاغ کا ذریعہ ہیں، خود خیال نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ چند انسان ایک ہی خیال کو مختلف الفاظ میں ادا کر سکتے ہیں۔"[۲۹]

ڈاکٹر نثار احمد فاروقی کی رائے کے مطابق ہم خیالات کے ابلاغ ہی کے لیے نئے نئے اسالیب تراشتے ہیں۔ کہیں ایہام، کہیں تشریح، کبھی اطناب، کہیں ایجاز، کہیں تشبیہ و استعارہ، اور مراد صرف یہ ہوتی ہے کہ جو کچھ ہم کہنا چاہتے ہیں، وہ سننے والے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔ کبھی "خیال" ثانوی حیثیت میں ہوتا ہے اور صرف لفظی پینترے مقصود ہوتے ہیں تو نئی نئی صنعتیں ایجاد کرتے ہیں... قرآن کریم نے اپنے احکام کی تبلیغ کے لیے طرح طرح کے پیرائے اختیار کیے ہیں۔ کہیں تشبیہ، کہیں حکایات، کہیں تفصیل و تشریح، کبھی تکرار و تاکید، کبھی ایجاز و اختصار، ان سب کا مقصد یہی ہے کہ اصل مدعا واضح ہو جائے۔

اسلوب کی ابلاغی قوّت کی نشان دہی کرتے ہوئے لوکس (Lucas) اپنی کتاب "Style" میں لکھتا ہے:

"The writer of pure literature hopes to be read by men

whom he does not know even by men unborn...... He must therefore, write more to please himself, trusting so to please others."[۳۱]

ایک صاحبِ اسلوب نہ صرف اپنے حُسنِ بیان اور انتخابِ الفاظ سے قاری کو مسحور و متحیّر کرنا چاہتا ہے بلکہ اس وسیلے سے اپنی انفرادیت کا نقش بھی ثبت کرنا چاہتا ہے۔ بقول ڈاکٹر محی الدین قادری زور:

''وہی اُسلوب بہترین خیال کیا جا سکتا ہے جس میں گونا گونیوں اور رنگینیوں کی کثرت پڑھنے والے کو مسرّت اور حیرت میں ڈال دے۔''[۳۲]

اچھے اسلوب کی کارفرمائی محض انتخابِ الفاظ اور خیال کے ابلاغ تک محدود نہیں بلکہ یہ فن کار کی شخصیت اور اُفتادِ طبع کا عکس بھی ہے۔ بعض کا یہ کہنا کہ ''اُسلوب خود انسان ہے'' ایمرسن کی یہ رائے کہ ''اُسلوب فن کار کے ذہن کی آواز ہے'' اور براؤن کا اُسلوب کو فن کار کی ''انگلی کی چھاپ قرار دینا'' اُسلوب کے شخصی پہلو کی طرف بلیغ اشارے ہیں۔ ڈاکٹر جے۔ براؤن کی رائے میں:

''اگر تاثیر سونا ہے تو اسلوب مُہر ہے جو اُسے رائج کرنے کے قابل بناتی ہے اور بتاتی ہے کہ کس بادشاہ نے اسے جاری کیا ہے۔''[۳۳]

ہڈسن کے مطابق:

''اُسلوب بنیادی طور پر ایک شخصی صفت ہے۔''[۳۴]

تحریر کے آئینے میں لکھنے والے کی شخصیت کا عکس جھلکتا ہے اور ہم طرزِ تحریر اور اسلوب سے صاحبِ اسلوب تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں کیوں کہ ایک فن کار کے ذہنی و شخصی کمالات تخلیق کے آئینے میں بے نقاب ہو کر سامنے آجاتے ہیں۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ کی رائے ملاحظہ کیجیے:

''جس طرح ہم کسی دوست کی آواز سن کر شخصیت کو پہچان لیتے ہیں، اسی طرح کسی تحریر کو دیکھ کر ہم بلا تکلّف کہہ سکتے ہیں کہ یہ فلاں انشاء پرداز کی عبارت ہے یا فلاں مصنّف کا اندازِ بیان ہے۔ اِس راز کا انکشاف ہر مصنّف کے مخصوص لب و لہجہ، مؤدب الفاظ اور اور عبارتوں کے خاص قسم کے پیچ و خم سے ہوتا ہے، یہی اس کی انفرادی اور شخصی آواز ہوتی ہے۔''[۳۵]

پروفیسر آل احمد سرور اسلوب کی بے ساختگی کا اصل محرّک شخصیت کو قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''......اچھا اُسلوب بے ساختہ معلوم ہوتا ہے مگر اس کے پیچھے صدیوں کے ذہن کا عطر اور ایک شخصیت کی بصیرت کی ساری روشنی اور گرمی ہوتی ہے۔''[۳۶]

سیّد عابد علی عابد کی رائے میں:

''اُسلوب سے مُراد کسی لکھنے والی کی وہ انفرادی طرزِ نگارش ہے جس کی بنا پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے ممیّز ہو جاتا ہے۔''[۳۷]

سیّد عابد علی عابد پروفیسر مرے کے اِس خیال سے متفق ہیں کہ اگر اسلوب کی سائنٹیفک تعریف

کرنے کی کوشش کی جائے تو جمالیات اور اصولِ انتقادیات دونوں کو کھنگالنا پڑے گا اور میں تو چھے لیکچر شائع کر رہا ہوں۔ چھے کتابیں بھی سائنٹیفک بحث کے لیے کم ثابت ہوں گی۔'' یعنی ادبی مسائل پر سائنس کی طرح حرفِ آخر نتیجہ نکالنا مشکل ہے۔ سیّد عابد علی عابد رسائل و اخبارات کے مغربی نام اہلِ مشرق سے تبدیل کر کے اس نکتے کی وضاحت کچھ یوں کرتے ہیں:

(۱) مَیں جانتا ہوں کہ پچھلے ہفتے کے ''امروز'' میں حالاتِ حاضرہ پر کس نے نوٹ لکھا تھا۔ یہ نوٹ لکھنے والا یقیناً احمد ندیم قاسمی تھا، اس کا اسلوب ایسا ہے کہ گویا کسی نے چھاپ لگا دی ہو۔ اِشتباہ کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

(۲) پچھلی اتوار کو ''مشرق'' میں مصر اور یہودیوں کی لڑائی کے متعلق جو کچھ امیر الدین صاحب نے لکھا ہے (فرضی نام سے) وہ دلچسپ تو ضرور ہے لیکن ابھی انھیں لکھنے کا سلیقہ حاصل کرنا چاہیے۔ سرِ دست تو ان کا کوئی اسلُوب نہیں۔

(۳) آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ مولانا آزاد بڑی پیچیدہ ترکیبیں استعمال کرتے ہیں اور مُغلق الفاظ کام میں لاتے ہیں لیکن ان میں ایک صفت ایسی ہے جو ان کے اِس تمام طمطراق کے باوجود اور خندہ آور تصنّع کے باوصف ان کو مستحق اِحترام بنا دیتی ہے اور ان تمام عیوب پر پردہ ڈال دیتی ہے، ان کے لکھنے کا ایک خاص اسلُوب ہے۔''[۳۸]

ڈاکٹر رشید امجد اِسلُوب اور شخصیت کے باہمی تعلق پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اگر استعارے کی زبان میں بات کی جائے تو خدا ذات ہے اور کائنات اسلوب! یہاں مَیں نے اسلوب کو انکشافِ ذات اور اظہارِ ذات کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ گویا اسلوب ذات اور شخصیت کا اظہار ہے۔''[۳۹]

شمس الرحمٰن فاروقی بفن (Buffon) کے معروف جملے کی وضاحت اپنے منفرد انداز میں کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''بفن کا اصل قول ہے "Le Style C'est, I Homme meme" اس کے انگریزی ترجے "Style is the man himself" اور اس کے اُردو ترجے ''اسلوب دراصل خود شخص ہے'' سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ اسلوب اگر شخصیت کا اظہار ہے تو پھر اسلوب کا مطالعہ چھوڑ کر شخصیت کا مطالعہ مفید ہوگا۔''[۴۰]

تاہم اسلوب کو شخصیت کا اظہار تسلیم کیا جائے یا پھر بقولِ ٹی- ایس- ایلیٹ ''شخصیت سے گریز'' قرار دیا جائے، اِس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ شخصیت کے تخلیقی پہلو اسلُوب میں ضرور منتقل ہوتے ہیں۔ طرزِ خاص، مخصوص الفاظ کا چناؤ اور دروبست کا سلیقہ ادیبوں کے ہجوم میں کسی خاص فن کار کی شناخت ضرور کرواتا ہے۔ صرف مکاتیب ہی کی مثال لے لیجیے؛ غالب کے مکاتیب کی عبارت حالی،

شبلی، سرسید اور ابوالکلام آزاد کے خطوط سے الگ شناخت رکھتی ہے۔ کلامِ میر اور فانی کی شاعری زبانِ حال سے پکارے گی کہ موضوع کی یکسانیت کے باوصف ہمارا خالق کون ہے؟ لہٰذا ہم ن۔م۔راشد کی اس رائے سے اتفاق کر سکتے ہیں کہ:

> ''اسلوب سے مُراد کسی شاعر یا ادیب کا طریقۂ ادائے مطلب یا خیالات وجذبات کے اظہار وبیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اُس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت کے شمول سے وجود میں آتا ہے اور چوں کہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، اُفتادِ طبع، فلسفۂ حیات اور طرزِ فکر واحساس جیسے عوامل مِل جُل کر حصّہ لیتے ہیں اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتَو اور اُس کی ذات کی کلید سمجھا جاسکتا ہے۔''[۴۱]

اُسلوب کو فنّی لوازمات کا مؤثر اظہار کہا گیا ہے کیوں کہ اسلوب کی پختگی کا دارومدار لسانیاتی شعور کی پختگی پر ہے۔ لفظیات پر قدرت، صرفی ونحوی اصول وقواعد سے واقفیت اور معنیاتی باریکیوں پر نظر رکھ کر ہی ایک فن کار اپنے اسلوب کو بناتا، سنوارتا اور نکھار عطا کرتا ہے کیوں کہ اسلوب کا فریضہ محض ادائے مطلب نہیں بلکہ جمالیاتی حظ آفرینی بھی ہے۔ حالی ''مقدمۂ شعروشاعری'' میں قوتِ متخیلہ اور مطالعۂ کائنات کے ساتھ ساتھ تفحصِ الفاظ کو بھی شاعری کے لیے لازمی شرط قرار دیتے ہیں۔ حالی کی رائے میں:

> ''...شعر کی ترتیب کے وقت اوّل متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر اُن کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنئ مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردّد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے، اور باوجود اس کے اُس ترتیب میں ایک جادو مخفی ہو جو مخاطب کو مسحّر کرلے...اگر شعر میں یہ بات نہیں ہے تو اس کو کہنے سے نہ کہنا بہتر ہے...اگر شاعر زبان کے ضروری حصّے پر حاوی نہیں ہے اور ترتیبِ شعر کے وقت صبر واستقلال کے ساتھ الفاظ کا تتبع اور تفحص نہیں کرتا تو محض قوتِ متخیلہ کچھ کام نہیں آسکتی۔''[۴۲]

ذیل میں اسلوب کی چند اور تعریفیں ملاحظہ کیجیے۔ ان تعریفوں سے اسلوب کے دائرۂ عمل اور اجزائے ترکیبی پر بھی روشنی پڑتی ہے، بالخصوص یہ تعریفیں لسانیاتی نقطۂ نظر سے بھی اہم ہیں:

- کسی کلام کا اسلوب اُس کی ایسی لسانیاتی خصوصیات میں مضمر ہے جو اس کلام کی زبان کے متوازی اس کی لسانیاتی صورت سے اس کو مختلف کرتی ہے۔ (برنارڈ بلاخ)
- کسی ایک زبان کے ایسے دو تلفظوں کا فرق اُسلوب ہے جن کے معنی تقریباً ایک ہوں لیکن جو اپنی لسانی تشکیل میں ایک دوسرے سے مختلف ہوں (سی ایف ہاکٹ)
- فارم (Form) سے اجتناب، اسلوب کو قرار دینا ہے۔ (این آئی اینکوسٹ)
- اسلوب احساسِ معانی سے مختلف اور اظہارِ معانی کے مترادف ہے۔ (ویلری)
- لیٹن اور امریکی نقادوں کے ایک گروہ نے تاثر پسندانہ بیانیہ میں اسلوب کی تلاش کی ہے۔ ان کے

مطابق اسلوبیات زبان کے ایسے عناصر کا مطالعہ ہے جو منطق سے بالاتر ہو یا عمومی ضابطوں سے ماورا ہو۔(آر فرینیڈ ٹیرز یمپنز)

- زبان کے جملہ آلۂ کار کے استعمال کے طریقِ کار کا نام اسلوب ہے۔(وامن)
- کچھ ایسے بھی مصنف ہیں جو اسلوب کو نثر کا زیور جانتے ہیں، ان کے لیے اسلوب نثر کی غذا ہے جو طلائی طشت میں سجا ہوا ہے یا ایسی چٹنی ہے جس کی لذت سے دسترخوان کی ہر چیز ذائقہ دار ہو جاتی ہے۔(آئی بی وائٹ)
- بے شمار لفظوں کے درمیان ایک چیز کو، ایک خیال کو ظاہر کرنے کے لیے ایک ہی لفظ ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں سے بھی کام چل سکتا ہے مگر موزوں بیان جو بے مثل لفظ، تلفظ، فقرہ، اقتباس، مضمون یا نغمہ ہے، اس کی تنظیم و ترتیب کا نام اسلوب ہے۔(والٹر پیٹر)
- اسلوب مصنف کے ذہن کی تصویر ہے اور محض اُس کی زبان کی ریاضت کا نتیجہ۔"(ایڈورڈ گبن)...[۴۳]

اسلوب ہی کے توسط سے فن کار کو کلاسیکی عظمت اور آفاقیت حاصل ہوتی ہے اور کوئی ادب پارہ منتہائے کمال یا فن کی بلندیوں کو چھوتا ہے کیوں کہ اسلوب محض اظہار و ابلاغ ہی نہیں بلکہ لسانیات پر کامل دسترس کا مظہر ہے۔ لسانی اظہار کے امکانات اسلوب ہی کے توسط سے اُجاگر ہوتے ہیں جسے اصطلاحاً ہم اسلوبیات سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ڈاکٹر طارق سعید اسلوب کی مذکورہ تعریفوں اور تعبیروں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے درج ذیل نتائج مرتب کرتے ہیں:

۱۔ کسی بھی کلام کے مخصوص و مؤثر بیان کا نام اسلُوب ہے۔
۲۔ غیر معمولی لسانی اظہار کے مخصوص ڈھنگ کو اسلوب کہتے ہیں۔
۳۔ اسلوب لسانی اظہار کا وہ مخصوص ڈھنگ ہے جو فن کار کی شخصیت (انفرادیت) اور موضوع سے متعلق ہوتا ہے اور جو اجتناب، انتخاب، خوبی، امتزاج، خوبیِ تناسب اور غیر موجود عناصر وغیرہ کے اظہار کے لیے غیر معمولی آلۂ کار پر مبنی ہوتا ہے۔
۴۔ قاری کو متاثر کرنا... دراصل اسلُوب یا تخصّص کا مقصد ہے۔
۵۔ اسلوب، صنائع بدائع و شوکت و علویت کے جُملہ عناصر سے مملو و مزیّن ہوتا ہے۔
۶۔ اسلوب کا تعلق انفرادی شخصیت سے ہوتا ہے۔
۷۔ اسلوب کا تعلق موضوع سے بھی ہے۔[۴۴]

سید عابد علی عابد اپنی کتاب "اسلوب" میں اسلُوب کی جذباتی، تخئیلی اور جمالیاتی صفات کا تعین کرتے ہوئے سادگی، قطعیت، ایجاز و اختصار، زورِ بیان اور گداز، مزاح و بذلہ سنجی، تخیّل و خیال افروزی، تصوریت، تشبیہ و استعارہ اور نغمگی و موسیقیت کو اسلوب کے اوصاف میں شمار کرتے ہیں۔[۴۵]

اسلوب کا دائرۂ کار محض الفاظ کی فن کارانہ ترتیب تک محدود نہیں، نہ ہی اسلوب محض الفاظ کا گورکھ

دھندوہ ہے بلکہ اسلوب فن کار کی اُس شخصیت اور انفرادیت کا مظہر ہوتا ہے جو کسی خاص تہذیب اور خاص معاشرے میں پنپتی اور سانچے میں ڈھلتی ہے۔ زندگی کے گوناگوں مسائل اور جذبہ واحساس کی دنیا میں برپا ہونے والے مدوجزر اس کے فکروتخیل میں آب ورنگ بھرتے ہیں اور اسلوب میں منعکس ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کی درج ذیل تعریف سے اسلوب کی امکانی وسعتوں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ان کی رائے میں:

''اسلوب وہ قوتِ اظہار ہے جس میں صدیوں کی تہذیب بولتی ہے۔ اسلوب وقت کا بھی ہوتا ہے، زمان کا بھی، صنف کا بھی اور مصنف کا بھی۔ وہ گواہی دیتا ہے کہ زبان کی روایات میں نمو کی قوت کتنی ہے اور اس کے اظہار اور فروغ میں کون سی توانائیاں کارفرما ہیں۔ اسلوب محض صاحبِ اسلوب کی وراثت اور ذہانت ہی کی گواہی نہیں دیتا بلکہ کسی زبان اور ادب کے چھپے ہوئے خزانوں کا سراغ بھی دیتا ہے اور ہر قسم کی دولت کو آفتابِ عالم تاب کی طرح چمکا کر ازسرِنو دولتِ بیدار کا مرتبہ دیتا ہے۔''[۴۶]

ڈاکٹر سیّد وقار احمد رضوی ''اسلوب کیا ہے؟'' کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

''وحدتِ موضوع کو قائم رکھنے کے لیے، عناصرِ ادبی کو ادا کرنے کے طریقۂ تعبیر کا نام اسلوب ہے۔''[۴۷]

اُن کے خیال میں اسلوب کا مقیاس دو چیزیں ہیں:

۱۔ قوت

۲۔ جمال[۴۸]

ادیب تعبیرِ فکر کے لیے الفاظ کا وسیلہ اختیار کرتا ہے تاکہ پوری قوت کے ساتھ اپنے احساس کی ترجمانی کر سکے... علمِ نقد میں یہ قدرت نہیں کہ وہ تقدیرِ اسالیب کے لیے قوانین وضع کرے، اس لیے اسلوب کو پرکھنے کی کوئی باضابطہ کسوٹی نہیں... ہر ادیب کا طرزِ فکر وطرزِ احساس وطرزِ ادا مختلف ہوتا ہے اور کوئی اُصول یا ضابطہ ایسا نہیں جو اسالیب کو ناپنے کے پیمانے کا کام دے سکے... نیز ہم کسی ادیب کا کسی دوسرے صاحبِ طرز ادیب سے موازنہ بھی نہیں کر سکتے کیوں کہ اسلوب ایک ناقابلِ بیان چیز ہے، اس کی کوئی کسوٹی نہیں۔ ادیب کے لیے بس یہی کافی ہے کہ وہ اپنے عواطف کی صحیح ترجمانی کر سکے۔''[۴۹]

اسلوب زندہ ومتحرک شے ہے کیوں کہ تبدیلی اِس کی بنیادی صفت ہے۔ ایک ہی فن کار کا اسلوب موقع ومحل کی مناسبت سے اپنا رنگ بدلتا رہتا ہے۔ تنوّع اور رنگارنگی زندہ اسلوب کی سب سے بڑی پہچان ہے۔ اسلوب سے متعلق ڈاکٹر سلیم اختر کی اس رائے سے اتفاق کیا جاسکتا ہے کہ:

''اسلوب اندازِ نگارش ہے اور ہر گُلے را رنگ وبوئے دیگر اَست کے مصداق، تخلیق کاروں کے لسانی شعور کی مناسبت سے اِس میں تنوّع اور بُوقلمونی ملتی ہے۔ اسلوب ٹھوس، جامد، قطعی، غیر متحرک اور تغیر ناآشنا نہیں ہوتا۔ اُسلوب تخلیق کار کی شخصیت کے نفسی محرکات کے ساتھ ساتھ

موضوع کے تقاضوں اور تخلیق سے متعلق جمالیاتی معیاروں کی مناسبت سے چولا بلکہ چولے کا رنگ بھی بدلتا رہتا ہے۔ اسی لیے غزل اور قصیدہ یا مثنوی کے اسلوب میں فرق نظر آتا ہے۔"[۵۰]

الختصر صاحب طرز ادیبوں نے جہاں اپنی تخلیقات کے آئینے میں نوع بہ نوع اسالیب متعارف کروا کر زبان و ادب کو وسعت بخشی، وہاں اسلوب جیسی منفرد اور نادرہ کار اصطلاح کو بھی رواج دیا جس کے سہارے دورِ حاضر کی اسلوبیاتی تنقید کی مستحکم عمارت استادہ ہے۔

تشکیلِ اسلوب کے بنیادی عناصر:

اسلوب کے تخلیقی عمل کا تجزیہ اِس بات کا متقاضی ہے کہ اسلوب کے حوالے سے چند بنیادی سوالات اُٹھائے جائیں یعنی آخر ایک نئے اسلوب کا جنم کیوں کر ہوتا ہے؟ وہ کون سے عناصر ہیں جن کے تال میل سے اسلوب کی تشکیل ہوتی ہے؟ کیا شاعری اور نثر کے اسالیب یکساں ہوتے ہیں یا شعری اور نثری اسلوب کی تشکیل کے پیمانے مختلف ہیں؟ کیا اسلوب کی صورت پذیری ایک اتفاقیہ اور اضطراری امر ہے یا اسلوب دماغ سوزی، باریک بینی اور ذہنی ورزش کا نتیجہ ہوتا ہے؟ کیا فن کار اسلوب کی تشکیل کے بعد بری الذمہ ہو جاتا ہے اور ہمیشہ اُسی ایک اسلوب پر قانع رہتا ہے یا اسے ایک سے زائد اسالیب اپنانے کی آزادی ہوتی ہے؟ کیا اسلوب مصنف یا شاعر کی شخصیت کی چھاپ اور مُہر کی طرح ٹھوس اور اٹل ہوتا ہے یا موقع و محل کی مناسبت سے اسلوب میں غیر محسوس طور پر تبدیلیاں رُونما ہوتی رہتی ہیں؟ ذیل میں تشکیلِ اسلوب سے متعلق اِن تمام سوالات کے جوابات تلاش کرنے کی کاوش کی جائے گی۔

شاعری ہو یا نثر نگاری دونوں کے اپنے اپنے تقاضے، انداز و اسالیب ہوتے ہیں۔ شاعر اپنے تخیل کی جولانیوں کو شعری قواعد، اوزان اور موسیقیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے شعر کے قالب میں ڈھالتا ہے جب کہ نثر نگار اپنے خیالات و احساسات کی ترجمانی کے لیے کوئی معنی خیز، مناسب اور منفرد انداز اپناتا ہے۔ گویا تخلیقی بنیادوں پر شاعری اور نثر دونوں کے دائرۂ عمل میں گہری ہم آہنگی موجود ہوتی ہے، تاہم دونوں اپنی اپنی طرز کے خود خالق ہوتے ہیں۔ آل احمد سرور نظم و نثر کے اسلوبیاتی اختلاف کی نشان دہی کچھ اس طور کرتے ہیں:

> "نظم اُس چاندنی کی طرح ہے جس میں سائے گہرے اور بلیغ معلوم ہوتے ہیں۔ نثر اُس دھوپ کی طرح ہے جو ہر چیز کو آئینہ کر دیتی ہے۔ نظم وہ کنجی ہے جو ذہنی تصویروں کا صنم کدہ وا کرتی ہے، نثر وہ تلوار ہے جو حق و باطل کا فیصلہ کرتی ہے... نظم زبان کی توسیع اور نثر اُس کی حفاظت کا نام ہے، نظم مے خانہ ہے اور نثر آئینہ خانہ۔"[۵۱]

جس طرح شاعری میں جذبات کی مصوّری موزوں انداز میں کی جاتی ہے، اسی طرح نثری اسلوب بھی الفاظ کے دَر و بست، فقروں کے باہمی تناسب، ایک خاص آہنگ اور سلیقے کو ملحوظ رکھتے ہوئے تخلیق پاتا ہے۔ چنانچہ شاعری اور نثر ایک دوسرے کی ضِد نہیں بلکہ دونوں کے اسالیب اپنے اپنے تقاضوں کے

امین ہوتے ہیں۔ بقولِ ڈاکٹر سید عبداللہ:

''نثر کی قلم رَو شعر کی قلم رَو سے وسیع تر ہے... شعر کی گہرائی اور شدت کے مقابلے میں نثر کے میدان میں وسعت ہے۔ شعر اگر دل کی گہرائیوں کا غواص ہے تو نثر ذہنی وسعتوں کی دشت نورد ہے، اسی لیے کہا جاتا ہے کہ شعر داخلیت کے لیے موزوں ترین ہے اور نثر خارجیت کے لیے...''[۵۲]

یہی وجہ ہے کہ انگریزی لفظ Style کا اطلاق نظم و نثر دونوں پر ہوتا ہے۔ کسی خیال کو مخصوص و منفرد انداز میں پیش کرنے کا سلیقہ اسلوب کہلاتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اسلوب کی تشکیل کے تین عناصر متعارف کرواتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱۔ پیرایۂ بیان یعنی افکار و خیالات کو پیش کرنے کا ڈھنگ یعنی Technique of Expression۔

۲۔ وہ انفرادی خصوصیات جو ہر شخص کے پیرایۂ بیان کو دوسروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں یعنی Individuality۔

۳۔ پیرایۂ بیان کے وہ عظیم الشان پہلو جن سے امتیازِ مطلق قائم ہو، یعنی ایسی خصوصیات جن کا جواب ممکن نہ ہو یعنی Absoluteness and Uniqueness of Style...''[۵۳]

مغرب میں شعر و ادبیات پر سائنٹیفک دستاویز کی طرح غور و فکر کرنے کا رُجحان فروغ پا رہا ہے۔ ادب کی پرکھ کے نئے اصول وضع کیے جا رہے ہیں یہاں تک کہ مشرق بھی مغرب کے زیرِ اثر ہے اور مشرقی شعریات کی مستحکم روایت کو چھوڑ کر مغربی مفکرین کے خیالات سے استفادہ قبول کرنے لگا ہے۔ بقولِ پروفیسر سیّد محمد عقیل:

''آج اسلوب اور اسٹائیلسٹکس (Stylistics) کے دور میں کسے پڑی ہے کہ پوپ، ستان دال، سوئفٹ، ہڈسن، مڈلٹن مَرے اور شوپنہار کے اقوال کو چھوڑ کر حدائق السحر فی دقائق الشعراز رشید الدین وطواط، یا ابوالحسن علی فرخی کی کتاب ترجمان البلاغت یا عنصر المعالی کی قابوس نامہ اور عوفی یزدی کی لباب الالباب یا ابوطاہر کی مناقب الشعرا کو تلاش کرے یا قیس رازی کی کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم کی باتوں پر بھی اسلوبیات کے متعلق کچھ لکھتے ہوئے دیکھے......''[۵۴]

حقیقت یہ ہے کہ اہلِ مغرب کے وضع کردہ اُصول و معیار محترم ہونے کے باوجود ہماری ادبیات کو پرکھنے کے لیے شافی و کافی نہیں۔ ہم اہلِ مشرق کی صدیوں پر محیط ادبی روایات و شعریات کو نظر انداز کر کے درست نتائج اخذ کرنے میں ناکام رہیں گے۔ بہر حال انتقادی مباحث قدیم ہوں یا جدید، مشرق کے ہوں یا مغرب کے، اسلوب کی خوبیوں کو ہمیشہ تسلیم کیا گیا ہے بالخصوص ہمارے تذکرہ نویسوں نے شعری محاسن میں اندازِ بیان اور اسلوب کے محاسن کو اوّلین ترجیح دی ہے۔ اہم سوال یہ ہے کہ اسلوبِ بیان کی تشکیل میں کون سے عناصر مرکزی کردار ادا کرتے ہیں۔ بہ نظرِ تحقیق دیکھا جائے تو تشکیلِ اسلوب کے

عناصر کو ہم دو زُمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

۱۔ اوّلین اور بنیادی عناصر۔ ۲۔ ثانوی عناصر۔

تشکیلِ اسلوب کے کچھ پہلو عطیۂ خداوندی اور وہبی ہوتے ہیں اور ان کی آبیاری تہذیب و تمدن اور ماحولیاتی عناصر کی گود میں ہوتی ہے جب کہ ثانوی عناصر اکتساب اور مشق کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ بنیادی عناصر میں:

۱۔ شخصیت

۲۔ عہد، ماحول، زمانہ اور مقامی آب و رنگ

۳۔ موضوع

۴۔ مقاصد

۵۔ مخاطب وغیرہ اہم ہیں۔

جبکہ ثانوی عناصر میں:

۱۔ جذبہ

۲۔ خیال افروزی

۳۔ ذوقِ جمالیات اور مرصّع کاری

۴۔ لسانی مہارت

۵۔ انفرادیت/ عمومیت سے گریز اور اجتناب وغیرہ شامل ہیں۔

گو یہ تمام عناصر اپنی نوع کے اعتبار سے جُدا جُدا ہیں لیکن ان تمام میں ایک معنوی ربط و اشتراک موجود ہے کیونکہ شخصیت کی تشکیل و ترتیب کسی مخصوص عہد اور ماحول کی دین ہوتی ہے۔ موضوع کا انتخاب بھی اپنے عہد کے تقاضوں سے مشروط ہے۔ نیز مقاصد کے ابلاغ میں مخاطب کی ذہنی سطح اور پسند و ناپسند کو بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ شاعر ہو یا ادیب وہ اس ادبی روایت کا بھی پروردہ ہوتا ہے جو اسے ورثے کے طور پر ملتی ہے۔ وہ اس ادبی روایت کے سہارے اپنے جمالیاتی ذوق کو نکھار عطا کرتا ہے، مرصّع کاری کے نئے انداز اپناتا اور خصوصی لسانیاتی مہارت پیدا کرتا ہے تا کہ ماضی میں کہی ہوئی باتوں کو بہ اندازِ دگر پیش کر سکے اور اپنی انفرادیت کا نقش جما سکے اور اپنے فن میں آفاقی شان پیدا کر سکے۔ نئے اسلوب کی تشکیل کے حوالے سے محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

> ''بعض اوقات داخلی تجربے جہاں اپنے لیے اسلوبِ بیان پیدا کرتے ہیں وہاں بعض دفعہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اسلوبِ بیان پیدا ہو گیا تو وہ نئے تجربوں کو وجود میں لاتا ہے کیونکہ آخر اسلوب داخلی زندگی کی تفتیش کا ذریعہ ہے۔ بظاہر یہ مہمل سی بات معلوم ہوتی ہے کہ چاہے کچھ کہنے کو ہو یا نہ ہو، آدمی بولنا شروع کر دے۔ الفاظ میں معنی اپنے آپ سے اپنے آپ آتے چلے جائیں گے لیکن اگر

ادیب کو اپنے وسائلِ اظہار سے واقعی گہری دلچسپی ہو تو یہ کچھ ایسی انہونی بات نہیں ہے کہ انھیں استعمال کرنے کی خواہش ہی سے وہ تجربات ذہن میں روشن ہوتے چلے جائیں جو اس اسلوب کی مدد سے بیان ہوں گے۔''۵۵

محمد حسن عسکری کی رائے میں اسلوب خارجی حالات یا ماضی اور حال کا عکس ہونے کے ساتھ ساتھ نئے اسلوب کی دریافت اور ایک نئے مستقبل کی تعمیر ہے۔ ہماری اردو زبان، ادب اور اس کے اسالیب ایسے زمانے کی پیداوار ہیں جب ہندوستان میں مسلمانوں کا خارجی اقتدار ختم ہو رہا تھا مگر قوم نے ایک نیا اسلوبِ بیان ایجاد کر کے اپنے کردار اور اپنے وجود کو ازسرِ نو ترتیب دیا...اور نئے ذریعۂ اظہار کی ایجاد قوم کے لیے نئی زندگی کی تخلیق تھی۔ آج ادبی سطح پر جمود اور تعطّل کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ہمارے ادیبوں کو اپنے اپنے تجربوں سے دلچسپی ہے لیکن نئے اسالیبِ بیان تلاش کرنے سے دلچسپی نہیں رہی۔ ایسی صورتِ حال میں ادبی جمود ختم ہونے کے بجائے اور بڑھ جاتا ہے۔۵۶

تشکیلِ اسلوب کے داخلی مظاہر میں مصنف کا مزاج، اس کی شخصیت، اس کا ذہن و کردار، اس کی علمیت کا معیار اور رُجحانِ طبع مرکزی کردار ادا کرتے ہیں۔ اسی لیے اسلوب کو فن کار کی شخصیت کا پَرتو اور ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر فوزیہ اسلم:

''اسلوب ایک ادیب کی مسلسل ریاضت سے، اس کی ذات کا حُسن، اس کی مخصوص لفظیات، کمپوزیشن کا مخصوص طرز، اس کے اطوار، ایک خاص طرز کے فقرے، اس کی موضوع کے ساتھ وابستگی (Committment) اور پھر بار بار اس کا استعمال رفتہ رفتہ ایک طرز کو جنم دیتا ہے اور یہی اسلوب بن کر اس کی شخصیت کے ظہور کا سبب بن جاتا ہے۔''۵۷

ایک صاحبِ اسلوب کی ذات کی انفرادیت، فکر و نظر کی بالیدگی اور لفظیات کا انتخاب، اس کی شخصیت کی چغلی کھاتے ہیں کیوں کہ اسلوب کی تشکیل تقلید سے نہیں بلکہ ذاتی اُپج اور غیر معمولی انفرادیت کے تحت ہوتی ہے اور ہم اسلوب کے آئینے میں شخصیت کو بے نقاب دیکھ سکتے ہیں، شاید اسی لیے اٹھارھویں صدی کے فرانسیسی صحافی Buffon نے ۱۷۵۰ء میں فرنچ اکادمی کے افتتاحی جلسے کو خطاب کرتے ہوئے کہا تھا:

''(Le Style Estt. Homne Meme) یعنی اسلوب خود انسان ہے۔''۵۸

پروفیسر عبدالحق کی رائے میں:

''ہُنر مندی کے تمام ذرائع ابلاغ سیرت کے تابع ہیں۔ اسلوب کا تعیّن اور تشکیل کی اساس بھی سیرت پر قائم ہے۔ ادبیاتِ عالم کے مطالعہ کے بعد اعتراف کرنا پڑے گا کہ بڑے شاہکار کے اسالیب میں خود فن کار کی سیرت کی جلوہ سامانی تاب کار حیثیت رکھتی ہے۔ ذخیرۂ الفاظ، آہنگ، تراکیب، تصوّرات اور اختراعات میں اس کی اپنی شخصیت کی رونمائی عام ہے۔''۵۹

اسلوب شخصی ملکیت ہوتا ہے۔ اس کا چربہ نہیں اُتارا جا سکتا۔ خیالات مستعار لیے جا سکتے ہیں لیکن اسلوب نہیں۔ مثال کے طور پر غالب اور اقبال کا منفرد اسلوب ان کی غیر معمولی شخصیت کا مظہر ہے اسی لیے ناقابلِ تقلید ہے۔ شخصی انفرادی تأثر ہی کی بدولت ہم کسی صاحبِ اسلوب کی تحریر پڑھتے ہی سمجھ جاتے ہیں کہ اس کا لکھنے والا کون ہے۔ اِس سلسلے میں سیّد عابد علی عابد غالب کے ایک خط کو بطور مثال پیش کرتے ہیں۔ ان کی رائے میں:

''...غالب کے اس مکتوب کو حالی، شبلی، سرسید، مہدی افادی، عبدالستار، چودھری محمد علی رودولوی کے مکاتیب کے درمیان رکھ دیجیے، فوراً واضح ہوگا کہ یہ ٹکڑا غالب کا ہے۔ غالب علیٰ کل غالب:

''پانچ لشکر کا حملہ پے بہ پے اس شہر پر ہوا؛ پہلے باغیوں کا لشکر؛ اس میں اہلِ شہر کا اعتبار لٹا۔ دوسرا لشکر خاکیوں کا؛ اس میں جان و مال و ناموس و مکان و مکین، آسمان و زمین و آثارِ ہستی سراسر لُٹ گئے۔ تیسرا لشکر کال کا؛ اس میں ہزارہا آدمی بھوکے مرے۔ چوتھا لشکر ہیضے کا؛ اِس میں بہت سے پیٹ بھرے مرے۔ پانچواں لشکر تپ کا؛ اِس میں تاب و طاقت عموماً لٹ گئی، مرے آدمی کم لیکن جس کو تپ آئی اس نے پھر اعضا میں طاقت نہ پائی...''[۶۰]

مذکورہ عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ شخصی انفرادیت اسلوب کی روحِ رواں ہوتی ہے۔ لکھنے والا الفاظ کے پیرائے میں اپنا ذہن، اپنی فکر اور شخصیت کی توانائیاں بھی منتقل کر دیتا ہے۔ اس کی شخصیت کا نکھار اسلوب کو بھی تازگی عطا کرتا ہے۔ اسلوب شخصیت کے کسی ایک پہلو کا عکس نہیں ہوتا بلکہ اُس کی ذات کا مجموعی تأثر نمایاں ہو کر سامنے آ جاتا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر سیّد عبداللہ:

''......اُسلوب میں مصنّف کے باطن اور نفس کی پوری تصویر نمودار ہو جاتی ہے۔ مصنّف کے تجربات الفاظ کی صورت میں... یوں جذب ہو کر ظاہر ہوتے ہیں جس طرح شراب میں مستی، پھول میں رنگ اور خوشبو۔ ان کا باہمی تعلق وہی ہے جو رگ و پوست کو شخص انسانی سے ہوتا ہے۔''[۶۱]

اسلوب کی تشکیل میں شخصیت کے ایسے داخلی اور انفرادی پہلو کارفرما ہوتے ہیں جنھیں مصنف یا تخلیق کار کی شخصیت کو سامنے رکھے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا یعنی مصنّف کون ہے؟ اس کا مزاج کیسا ہے؟ اس کی علمی استعداد اور ادبی ذوق کس درجے کا ہے؟ کس خاص موضوع سے متعلق اس کے شخصی تاثرات و خیالات کس نوعیت کے ہیں؟ اس کا مزاج سنجیدہ، سادہ و سپاٹ، خشک یا شوخ و شگفتہ ہے؟ یہاں تک کہ بعض مخصوص الفاظ سے فن کار کی دلچسپی اور ان الفاظ کا در و بست بھی فن کار کی انفرادیت اور شخصیت تک رسائی کا وسیلہ ہوتے ہیں۔ بقولِ ڈاکٹر نثار احمد فاروقی:

''بعض مخصوص الفاظ کسی مصنّف کے ذہن کا آئینہ ہوتے ہیں۔ یہ بھی دو طرح کے ہیں؛ یا تو وہ عام استعمال کے الفاظ ہوں گے مگر ایک مصنّف کی تحریر میں اتنی بار آئیں گے کہ اس کی مخصوص اُفتادِ ذہنی، رُجحانِ طبعی اور زاویۂ فکر کا نشان بن جائیں گے یا بعض مصنفوں کے فن پاروں میں نئے

اور غیر مانوس الفاظ ایسی خوبی اور خوبصورتی سے استعمال ہوں گے کہ نہ صرف اُن کے اسٹائل کو دل پسند اور دل نشین بنادیں گے بلکہ ان کی انفرادیت کو بہت نمایاں کر دیں گے۔'' ۶۲

اُسلوب کی تشکیل کا دوسرا بڑا پہلو عہد اور ماحول سے متعلق ہے یعنی بات کہنے والے کا تعلق کس عہد، زمانے اور ماحول سے ہے کیوں کہ شخصیت کی تشکیل میں ماحول کا بھی بڑا حصّہ ہوتا ہے۔ بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی:

''نثر لکھنے والا یا بولنے والا جس جگہ آنکھ کھولتا ہے، جس ماحول میں اس کی نشوونما ہوتی ہے، جو تہذیبی اور معاشرتی اثرات اسے ورثے میں ملتے ہیں، جن حالات میں اس کی تعلیم و تربیت ہوتی ہے، جن لوگوں سے وہ متاثر ہوتا ہے، اس کی جو دلچسپیاں ہوتی ہیں، جو ذہنی رُجحانات اس کے یہاں پیدا ہوتے ہیں، جن مصنفوں کا وہ مطالعہ کرتا ہے اور جو خیالات و نظریات اس کے یہاں تشکیل پاتے ہیں، ان سب کے مجموعی اثرات سے اس کا مخصوص انداز، آہنگ اور لب و لہجہ جو وہ اختیار کرتا ہے اور اس سے اس کی وہ نثر پہچانی جاتی ہے جس کو وہ بولنے یا لکھنے کے لیے استعمال کرتا ہے...'' ۶۳

جان مڈلٹن مَرے نے اپنی کتاب "The Problems of Style" میں اسلوب کے تشکیلی عناصر میں عہد اور ماحول کی خاص اہمیت بتائی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"The literary genius works itself out in the form of prose, fiction or political fiction indifferently, and that the form will largely depend upon the taste of the age." ۶۴

یعنی اسلُوب کا آب و رنگ متعیّن کرنے اور رنگ و آہنگ تشکیل دینے میں کسی زمانے کے فیشن، ذوقِ جمال اور اس کے زیرِ اثر تشکیل پانے والے مزاج کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ فن کار کا ادبی ذوق اپنے عہد کے سماجی، سیاسی اور معاشی نظام کے سائے تلے پروان چڑھتا ہے۔ وہ اپنے عہد کے ادیبوں کے فکری دھاروں سے بھی اثر قبول کرتا ہے اور شعوری یا لاشعوری طور پر اس کے اثرات اس کے اسلوب پر بھی متعیّن ہوتے ہیں۔ منظر عباس نقوی تشکیلِ اسلوب میں ماحول کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ماحول سے مُراد ہے اُس عہد کا ادبی ذوق جس میں نثر پارے کی تخلیق ہوئی۔ یہ مذاق اس عہد کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام کی پیداوار ہوتا ہے۔ مصنف کے مزاج میں لاکھ انفرادیت سہی لیکن یہ ممکن نہیں کہ وہ اپنے عہد کے مذاق کو کلیتہً نظر انداز کر دے۔ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو اُس کی قبولیت کا دائرہ بہت محدود ہو جائے گا۔'' ۶۵

زبان اور اُسلوب کے تعلق سے تشکیل پانے والا تخلیقی رویّہ اس قدر اہم ہے کہ اسے سمجھنے کے لیے ''سماجی لسانیات'' کا الگ شعبہ قائم کیا گیا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر طارق سعید:

''شخصی اُسلوب سے آگے، ماہرِ اسلُوبیات نے طبقاتی اسلُوب، زمانی اسلُوب اور قومی

اسلوب کا جو مطالعہ کیا ہے، اس کی بنیاد سماجیات پر ہی ہے... سماجی مسائل پر جب کسی صاحب قلم کے دماغ کی سوئیاں رینگتی ہیں تو اسلوب تشکیل پاتا ہے۔" ٦٦

ڈاکٹر طارق سعید کی رائے میں ایسے چند ہی فن کار ہوں گے جو اپنے عہد کی معاشرت، زبان، بولی ٹھولی اور رسم ورواج سے متاثر نہ ہوں۔ یہاں صرف تین مصنفین میر امن، رجب علی بیگ سرور اور ابوالکلام آزاد کی تحریروں کو ذہن میں رکھ کر یہ اُصول منضبط کیا جا سکتا ہے کہ فن کار کا قلم اپنے عہد کی مختلف ادبی، سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی موشگافیوں کا اسیر ہوتا ہے۔ ٦٧

عہد اور زمانے کے ساتھ ساتھ ماحولیاتی تبدیلیاں بھی اسلوب پر اثر انداز ہو سکتی ہیں۔ یہاں ماحولیات سے مراد جغرافیائی، موسمی اور زمینی اثرات ونفوذ ہیں جن سے طرزِ نگارش متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ سردی، گرمی، برسات، خزاں، بہار، ایک طرف پہاڑ، جنگل، ریگستان، سمندر، ندیاں، جھیل، پہاڑ، کھیت، کھلیان اور باغ، سب اپنے اثرات موقع بہ موقع قلم پر ڈالتے رہتے ہیں۔ اگر انگلینڈ کے لیے موسمِ گرما لطف وانبساط کا سبب ہے تو بھارت کے لیے موسمِ بہار نشاط ومسرّت کا پیغام ہے۔ اسی طرح پہاڑ، جنگل اور سمندر بھی اپنا تاثر دیے بغیر نہیں چھوڑتا۔ کہتے ہیں کہ صاحبِ طرز فن کار مہا کوی کالی داس نے سمندر نہ دیکھا تھا... اس لیے سمندر کے مناظر سے ان کا کلام عاری ہے... مشاہداتِ کائنات کی اہمیت کا اندازہ سب سے پہلے حالی نے باور کرایا کہ اس کی شمولیت کے بغیر تخلیق ادھوری رہ جانے کا امکان ہے۔ ٦٨

فن یا آرٹ یا ادب زبانِ حال سے اپنے عہد اور عصری رُجحانات کا ترجمان ہوتا ہے۔ کہانی کی ماورائی فضا اور لفظیات غمازی کرتے ہیں کہ یہ بات داستانوی عہد سے تعلق رکھتی ہے یا زبان کی سنبھلی ہوئی کیفیت دہلوی معاشرے کی عکاسی کرتی ہے یا اسلوب کی بے باکی اور تیکھا پن اس کے لکھنوی عہد سے متعلق ہونے کی چُغلی کھاتا ہے، یعنی اسلوب فقط انفرادی نہیں ہوتا بلکہ ہر عہد کا ایک اجتماعی اسلوب بھی ہوتا ہے جس کے طفیل ہم ایک دور کے اسلُوب کو دوسرے دور سے ممیز کر سکتے ہیں۔ اِس سلسلے میں ڈاکٹر رشید امجد کی درج ذیل رائے ملاحظہ کیجیے:

> "کسی تخلیق کی عصری حیثیت کا تعیّن جن باتوں سے کیا جاتا ہے، ان میں عصری معاشرتی مزاج کی عکاسی اور اسلوب برابر کی اہمیت رکھتے ہیں۔ اسلوب کسی چیز کو عصری تازگی کے ساتھ ساتھ تصدیقی پہچان بھی عطا کرتا ہے۔ ڈاکٹر جے براؤن کا کہنا ہے، اگر خیال کی مثال سونے کی ہے تو اسلوب وہ مُہر ہے جو اُسے عصری سچائی دیتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ یہ کس بادشاہ کے ٹکسال سے جاری کیا گیا۔ جے براؤن نے اسلُوب کو اس لحاظ سے فوقیت دی ہے کہ ہر دور کا اسلُوب اپنے عہد کی پہچان کراتا ہے۔" ٦٩

ہر عہد میں منظرِ عام پر آنے والا اجتماعی اسلوب زندگی کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہوتا ہے۔ جس

طرح ایک ماہرِ آثارِ قدیمہ کے لیے اسلوب کا مطالعہ گمشدہ تہذیبوں کی دریافت میں مدد دیتا ہے اور وہ کسی کھنڈر عمارت، کسی تاریخی کتبے، کسی قدیم فن پارے کے اسلوب سے کھوئی ہوئی تہذیب و ثقافت کے ادوار کا تعیّن کرتا ہے یا کسی مخصوص ثقافت پر تحقیق کرنے والا اسلوب کے آئینے میں معیارِ زندگی کے اُتار چڑھاؤ کا تعیّن کرتا ہے، اسی طرح ایک ادبی نقاد اسلوب ہی کے توسّط سے کسی زمانے کی فنی، فکری اور ادبی راہوں اور شعور کے ارتقاء کو جاننے کی کاوش کرتا ہے۔''۷۰

گویا اسلوب کی تشکیل میں فنکارانہ شعور اور انفرادیت کے ساتھ ساتھ زندگی کی اجتماعی اقدار بھی برابر کی شریک ہوتی ہیں۔

اسلوب کی تشکیل میں موضوع بنیادی اہمیت رکھتا ہے یعنی شاعر، نثار یا انشا پرداز جو بات کہہ رہا ہے، اس کا مقصد و مدعا کیا ہے؟ گویا اسلوب محض حُسن کاری نہیں بلکہ کسی نہ کسی خیال کا ابلاغ بھی اس سے وابستہ ہے۔ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی جیسے مباحث کے پسِ پشت یہی خیال کارفرما تھا کہ ادب کی تخلیق کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہونا چاہیے۔ مقصد کی موجودگی سے موضوع کے تعیّن کے لیے راہ ہموار ہوتی ہے، بقولِ شہاب ظفر اعظمی:

> ''مصنّف کے ذہن میں موضوع کا واضح تصور ہونا چاہیے۔ جب تک اس کے پاس غیر مبہم خیالات موجود ہوں گے، اس کا اسٹائل محض الفاظ کا ایک بے جان اور بے رنگ پیکر بن کر رہ جائے گا۔ ایسی تحریر زیادہ دیر تک زندہ نہیں رہ سکتی...... موضوع کے متعلق صرف سوچنے سے اسلوب کی تشکیل نہیں ہوتی بلکہ اسلوب اس وقت نمایاں ہوتا ہے۔ جب دیکھنے اور سوچنے کے ساتھ ساتھ مصنف موضوع کی تہہ تک پہنچ جائے، اس میں گم ہو جائے اور اس کو اپنی شخصیت کا جزو بنا لے۔''۷۱

شہاب ظفر اعظمی کی رائے میں موضوع کے ساتھ انصاف اُسی وقت ممکن ہے جب مصنف اسلوب کو جذباتی سطح پر بہنے سے بچا لے اور موضوع کو مدِّ نظر رکھے۔ یہ صورت حال اسے ہوائی قلعے تعمیر کرنے سے روکتی ہے اور موضوع میں فکری اعتبار سے وزن پیدا کرتی ہے جس سے اسلوب دلکش نظر آتا ہے۔۷۲

خیالات و موضوعات میں خاصا تنوّع ہوتا ہے یعنی علمی، تاریخی، افسانوی، رومانوی، ترقی پسندانہ، صحافتی اور معلّمانہ وغیرہ ہر قسم کے خیالات کو یکساں اسلوب میں پیش نہیں کیا جا سکتا بلکہ موضوع کی مناسبت سے اسلوب کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ علمی مسائل کو افسانوی رنگ میں پیش کرنا اور شاعرانہ مضامین کو صحافتی رنگ میں ڈھالنا اسلوب کا عیب شمار ہوگا۔

اسلوب کی تشکیل میں وہ مقصد بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے جس کی خاطر انشاء پرداز اظہارِ خیال پر مجبور ہوا۔ یہ مقاصد مختلف قسم کے ہو سکتے ہیں مثلاً قاری کو مرعوب کرنا، معقول کرنا، مطلع کرنا، متاثر کرنا یا محظوظ کرنا۔ انشا پرداز قاری کو مرعوب کرنا چاہتا ہے تو مرصّع، معقول کرنا چاہتا ہے تو استدلالی، مطلع کرنا چاہتا ہے تو بیانیہ، متاثر کرنا چاہتا ہے تو پُر جوش اور محظوظ کرنا چاہتا ہے تو مزاحیہ اسلوب اختیار کرتا ہے۔

رجب علی بیگ سرور اپنی مرصّع کاری سے قاری کو اپنی علمیت سے مرعوب کرتے ہیں جب کہ سرسیّد قاری کو اپنا ہم خیال بنانے کے لیے مباحثے کا انداز اختیار کرتے ہیں۔ ذکاء اللہ کی تحریروں میں تفصیل و تجزیہ ہے جب کہ ابوالکلام آزاد کی نگارشات ولولہ انگیز ہوتی ہیں۔ سرشار زبان و بیان کے کرتب دکھاتے ہیں تا کہ پڑھنے والوں کو محظوظ کر سکیں۔ ۳ے

اسلوب کی تشکیل میں یہ بات بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ مصنف کا روئے سخن کس کی طرف ہے۔ اس کو یہ بھی پیشِ نظر رکھنا پڑتا ہے کہ جن لوگوں کے لیے وہ لکھ رہا ہے وہ کس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں، ان کی علمی استعداد کیا ہے؟ ذخیرۂ الفاظ کتنا رکھتے ہیں، ادبی ذوق کیسا ہے، رجحانات کیا ہیں اور یہ کہ کون سا اسلوبِ بیان ان کے دل و دماغ پر سب سے زیادہ اثر انداز ہو سکتا ہے۔ مخاطب کی نفسیات کا لحاظ رکھے بغیر جو اسلوبِ بیان اختیار کیا جائے گا، وہ خواہ کتنا ہی پُرشکوہ کیوں نہ ہو، کامیاب اسلوب ہرگز نہیں کہلا سکتا۔'' ۴ے

تشکیلِ اسلوب میں جذبہ مرکزی کردار ادا کرتا ہے۔ جذبہ اسلوب کی روح ہے۔ اِسی کے طفیل بات میں خوبی، زور اور دل پذیری کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ حالی اسلوبِ شعری کے اس پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اے شعر دلفریب نہ ہو تُو تو غم نہیں
پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تُو ۵ے

علامہ اقبال اسلوب کی جذباتی صفت کو ''خونِ جگر کی نمود'' سے تعبیر کرتے ہیں اور فرماتے ہیں:

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر ۶ے

سیّد عابد علی عابد اسلوب کی ''صفاتِ جذباتی'' کا تعیّن تین نکات کی صورت میں کرتے ہیں یعنی:

۱۔ زورِ بیان۔
۲۔ گداز۔
۳۔ بذلہ سنجی۔ ۷ے

نثر کے مقابلے میں یہ صفات اُسلوبِ شعر میں زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں کیوں کہ بقولِ محمد ہادی حسین:

''شاعری فی الحقیقت ایک ملکوتی و جبروتی چیز ہے... شاعری ہر چیز کو حسین بنا دیتی ہے... اور کریہہ سے کریہہ چیز کی کایا پلٹ کے عمل سے حسن بخشتی ہے۔ وہ بہجت کا دہشت کے ساتھ، غم کا خوشی کے ساتھ، ابدیت کا تغیّر پذیری کے ساتھ پیوند لگاتی ہے... وہ جس چیز کو ہاتھ لگاتی ہے اسے مٹی سے کندن بنا دیتی ہے۔'' ۸ے

جذبے کی رنگ آمیزی سے اسلوب میں سوز وگداز پیدا ہوتا ہے جو ہمارے رحم اور ہمدردی کے جذبات کو بیدار کرنے میں کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ سیّد عابد علی عابد اِس کیفیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دراصل Pathos روحِ انسانی کی لطیف ترین کیفیات کو کہتے ہیں اور دُکھ یا درد، جذبات و تاثراتِ لطیف میں شامل ہیں اس لیے غلطی سے یہ سمجھ لیا گیا کہ جب تک دُکھ کا بیان نہ کیا جائے گا، گداز کی صفت پیدا نہ ہوگی۔ درحقیقت روحِ انسان کی دھوپ چھاؤں میں ایسے مقام بھی آتے ہیں کہ دُکھ سے بھی اپنا رشتہ جوڑتے ہیں لیکن لطافتِ خیال سے بھی نہیں کٹتے۔ یہی Pathetic جذبات ہیں۔''۷۹؎

مکاتیبِ غالب میں موجود بذلہ سنجی اور اکبرالہ آبادی کی ظرافت عابد علی عابد کی اس رائے کی تائید کے لیے کافی ہے۔ دراصل ہر موضوع کے پسِ پردہ فن کار کے احساس کی شدت، خلوص اور سوز وگداز کارفرما ہوتا ہے جس کی بدولت تاثیر کی یہ کیفیت جنم لیتی ہے کہ بات شاعر کے دل سے نکل کر قاری کے دل میں جا اُترتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کی رائے میں اگر جذبہ، روح اور خیال باسی ہے تو وہی تحسن اندازِ بیان میں بھی پائی جائے گی۔ وہ لکھتے ہیں:

''فن کار اور فن کار میں فرق ہے... کچھ اپنے خلوص کے باوجود وہ آگ پیدا نہیں کر سکتے جو دلوں کو گرما سکے۔ یہی بات دراصل ایک بڑے شاعر اور مُتشاعر کے درمیان بنیادی فرق قائم کرتی ہے۔ بڑا فن کار وہ ہے جو اپنے سینے کی آگ کو نہ صرف مترنّم لفظوں اور مؤثر بیان میں ڈھال سکے بلکہ اسے دوسروں کے سینوں میں بھی اسی طرح روشن کر سکے۔ ایک شمع سے دوسری شمع جلانا اور انفرادی تجربوں سے انسانی وجود کی گرہیں کھولنا ہی آرٹ کا فریضہ ہے۔''۸۰؎

بسا اوقات انفرادی جذبات کے ساتھ ساتھ اجتماعی سطح پر ہونے والے حادثات و واقعات بھی اسلوب پر اثر انداز ہوتے ہیں کیوں کہ اسلوب ایک سماجی عمل کے نتیجے میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ناممکن ہے کہ فن کار اپنے عہد کے نشیب وفراز سے بے نیاز ہو کر تخلیقِ فن کا فریضہ سرانجام دے۔ سودا کے شہر آشوب اور غالب کے مکاتیب کا عصری شعور اِس حقیقت کا ترجمان ہے۔ دورِ حاضر میں ۸/اکتوبر کے زلزلے کے نتیجے میں تخلیق ہونے والا ادب یا نائن الیون اور دہشت گردی کے بڑھتے ہوئے واقعات کے تناظر میں منظرِ عام پر آنے والی نگارشات اِس امر کی عکاس ہیں کہ اجتماعی قدریں بھی تشکیلِ اسلوب میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

اسلوب کی تشکیل میں ایک غیر مرئی قوت بھی کارفرما ہوتی ہے جسے خیال افروزی سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ خیال افروزی کا تعلق اسلوب کی تخئیلی صفات سے ہے۔ بقولِ سید عابد علی عابد:

''یہ اسلوب کا وہ شیوۂ خاص ہے اور نگارش کی وہ شعبدہ گری ہے جس کے اسرار و رموز صرف

تخلیقی فن کار کو معلوم ہوتے ہیں... تخلیقی عمل کا یہ وہ مرحلۂ پُراسرار ہے جہاں باریک بین نقادوں کی ژرف نگاہی، ہنر اور فن کے رموز کے سامنے سپر ڈال دیتی ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ سربسجدہ ہو جاتی ہے۔"(۸۱)

خیال افروزی کی صفت صرف بڑے فن کار ہی کے قبضۂ قدرت میں ہوتی ہے اور وہ چند الفاظ کے توسط سے معانی کی ایسی دنیائیں تسخیر کر لیتا ہے جن تک رسائی شرح و تعبیر کی حد سے باہر ہوتی ہے۔ افکارِ تازہ اور وفورِ معانی کا امتزاج افکار و خیالات کے پیہم سلسلے کو جنم دیتا ہے۔ صوتی ہم آہنگی، معنوی تلازمات، تشبیہ و استعارہ اور تلمیح و تمثال کی کارفرمائی سے شعر کی تہہ داری اور ذومعنویت قاری کے ذوقِ سلیم کو نئی دنیاؤں کی سیر کرواتی ہے۔ سید عابد علی عابد کی رائے میں:

"خیال افروزی کے ذریعے شاعر وہ معنی بھی ہم تک منتقل کرتا ہے، جو طبعاً مطلوب و مقصود نہ تھے۔ اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ لبریز معانی، تہہ در تہہ الفاظ اور لچک کے ساتھ کچھ تصوّرات و افکار پے در پے وابستہ ہوتے چلے جاتے ہیں اور نئے نئے خیالات و افکار کا سلسلہ پیدا کرتے ہیں۔ شعر ایک بہانہ ہو جاتا ہے، دل کہیں کا کہیں پہنچ جاتا ہے۔ الفاظ میں جو معنی کی تہیں مخفی ہوتی ہیں وہ اسلوب کی لچک داری کی وجہ سے کسی تصوّر، کسی منظر، کسی بیتی ہوئی یاد کی خاکستر میں ایسی چنگاریاں پیدا کرتی ہیں کہ شعر کسی سوئے ہوئے جذبے یا کسی بھولی ہوئی یاد کو ذہن میں لاتا ہے اور اس طرح نئی ذہنی کیفیات پیدا ہوتی ہیں جن کی دلالتیں سامع اور قاری کے تجربات و واردات سے وابستہ ہوتی ہیں۔ غالب کا یہ شعر:

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

مختلف سامعین اور قارئین کے لیے معانی کی مختلف پرچھائیوں کا محور بن جائے گا۔"[۸۲]

اسلوب کی تشکیل میں زبان و ادب کے جمالیاتی پہلوؤں کو بھی بروئے کار لایا جاتا ہے۔ الفاظ کی مرصّع کاری، اسلوب کو آب و رنگ بخشتی ہے۔ آکسفورڈ ڈکشنری کے مطابق "حُسنِ خوبی" کو بھی اسلوب کے معانی میں لیا جا سکتا ہے۔ ڈی کوئنسی نے اسی نظریے کے تحت کہا ہے کہ اسلوب موضوع سے ہٹ کر ایک مخصوص نوع کا ذہنی انبساط فراہم کرنے کی قوت رکھتا ہے۔"[۸۳]

ایک صاحبِ طرز فن کار اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے الفاظ کا انتخاب ایسی ہنرمندی سے کرتا ہے کہ اسلوب کی شگفتگی اور رنگینی قاری کے ذوقِ جمال کی تسکین کا ذریعہ بھی بنتی ہے۔ اِس سلسلے میں صاحبِ اسلوب ایسے متناسب اور مترنم الفاظ چُنتا ہے کہ اسلوب کا آہنگ، نغمگی اور موسیقیت قاری کو متحیر کر دیتی ہے۔ سید عابد علی عابد ترنم اور نغمہ کو اسلوب کی جمالیاتی صفات میں شمار کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں "لطیف ترین جذبات اپنے اظہار کے لیے کومل سُروں کا تقاضا کرتے ہیں۔"[۸۴]

لفظوں کا صوتی آہنگ پڑھنے والے کے دل و دماغ پر اپنا تاثر چھوڑتا ہے اور فن کو معراج عطا کرتا ہے۔ شاید اسی لیے مشہور روسی ادیب دوستوفسکی نے ایک ادیب کو مشورہ دیا تھا کہ اس نے سڑک پر پیسے پھینکنے کا جو ذکر کیا ہے، اس کو ایسے الفاظ میں ہونا چاہیے کہ پیسوں کی کھنکھناہٹ کانوں میں گونجے اور ان کے گرنے اور چلنے کی آواز حواس پر چھا جائے۔''[۸۵]

اُسلوب کے جمالیاتی پہلوؤں میں تشبیہ واستعارہ کو زیور کا درجہ حاصل ہے جس سے عبارت کی سادگی، پرکاری میں بدل کر اس کے حُسن کو دوبالا کر دیتی ہے لیکن صنائع لفظی ومعنوی کو سلیقے سے برتنے کے لیے توازن برقرار رکھنا ضروری ہے۔ بلاضرورت اِن کی بھرمار اسلوب کو گنجلک اور گراں بار بھی بنا دیتی ہے۔ بقولِ سید عابد علی عابد:

> ''...یہ وہ زیور ہے کہ عروسِ سخن کو بہت سوچ سمجھ کر پہنایا جاتا ہے۔ خوف یہ ہوتا ہے کہ ہلکے ہلکے طلائی کنگنوں اور جڑاؤ بالیوں کی جگہ زنجیریں اور لوہے کے بالے نظر نہ آنے لگیں۔''(۸۶)

بے جا طوالت اور پراگندگی کو بھی اسلوب کا عیب کہا گیا ہے۔ لوکس نے اسلوب کی تشکیل کی اساسی صفات میں:

۱۔ خالصیت

۲۔ معقولیت اور

۳۔ اختصار پسندی کا خصوصیت سے ذکر کیا ہے

اسلوب کی خالصیت لفظوں کی ہنرکاری پر مبنی ہے اور ایسی تشکیل پر بھی جس کا تعلق زبان کے محاوروں سے ہوتا ہے یا صنعتوں اور ضرب الامثال یا دوسری زبان سے لیے گئے محاوروں یا متروکات یا نئے پروردہ لفظوں سے یا ایسے طریقِ استعمال سے جو بغیر سند کے رائج ہیں۔ اسلوب کی معقولیت ایسے ہی لفظوں کے انتخاب پر مبنی ہے جو بہترین اور بے حد معتبر استعمال سے مناسب ترین خیالات کا متوازن طریقے سے اظہار کرتے ہیں جب کہ خالصیت کے لیے قواعد کی درستگی لازم ہے۔ قواعد کی غلطیاں، بیرونی محاورے، متروکات اور نئے الفاظ اسلوب کی خالصیت پر اثر انداز ہوتے ہیں۔[۸۷]

سیّد عابد علی عابد اسلوب کی تشکیل میں سادگی اور قطعیت پر زور دیتے ہیں تاہم سادگی سے مراد یہ ہرگز نہیں کہ سہل اور سادہ الفاظ کا ڈھیر لگا دیا جائے۔ جب تک ''لطفِ بیان'' کا اہتمام نہ ہو بات دل میں گھر نہیں کر سکتی، بقولِ طارق سعید:

> ''ایک ذہین صاحبِ اسلوب زندہ ومنفرد لفظوں کا استعمال کرتا ہے اور خصوصیت کے ساتھ اُن لفظوں میں ایک ربط وتنظیم پیدا کرتا ہے لیکن اگر وہ ایجاز نگار نہیں تو اس کے خیالات میں عمومیت اور ڈھیلا پن کا عیب اپنی جگہ بنا سکتا ہے۔''[۸۸]

قطعیت اسلوب کی ایک ایسی صفت ہے جس میں الفاظ کی پیچیدگی خیال کے ابلاغ کی راہ میں حائل نہیں ہوتی بلکہ مختصر، قطعی اور جامع انداز میں بات کہہ دی جاتی ہے۔ بقول سید عابد علی عابد:

''سادگی کے مقابلے میں قطعیت اسلوب کی وہ صفتِ خاص ہے جس میں فکر کے سر رشتے پیچیدہ اور جذبے کے پہلو دقیق ہوتے ہیں۔ ان کی آمیزش طبعاً ایسے الفاظ کا تقاضا کرتی ہے جو چاہے مغلق اور پیچیدہ ہوں لیکن وضاحتِ مطلب کے اعتبار سے وہ کسی طرح سادگی سے کم نہ ہوں۔ میں قطعیت اسی کو کہتا ہوں اور سادگی سے اسے ممیز کرتا ہوں۔''۸۹

مختصراً ہم کہہ سکتے ہیں کہ اسلوب ایک مرکب اور بسیط شے ہے جس کے اجزائے ترکیبی اور تشکیلی عناصر جدا جدا نہیں بلکہ ایک وحدت میں پروئے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر فن کار کے یہاں یہ تمام عناصر بیک وقت یا لازماً موجود ہوں۔ ان عناصر میں سے اگر کسی فن کار کے فن میں کچھ خاص خوبیاں موجود ہیں تو بھی وہ صاحبِ طرز فن کار تسلیم کیا جائے گا۔ اس کی لسانیاتی مہارت، اس کی انفرادیت کا تعین کرتی ہے اور عمومیت سے اجتناب کے یہی پہلو اس کے صاحبِ اسلوب ہونے کی دلیل ہیں کیوں کہ عمدہ اسلوب ہی فن کار کے باطن کا انعکاس ہوتا ہے۔

اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید ومطالعے کی حدود:

بیسویں صدی کو لسانیات کی ترقی کی صدی قرار دے سکتے ہیں بالخصوص مغرب میں لسانی پہلوؤں کے حوالے سے ادب وشاعری کے متنی تجزیات، ساختیاتی تحلیل اور زبان کی توضیحی تفسیر کی تکنیک نے نئے نئے تنقیدی رویوں اور نئے تحقیقی رجحانات کو جنم دیا۔ تاثراتی و جمالیاتی تنقید کے برعکس ''نئی تنقید'' کو فروغ ملا۔ ہیئت کے حوالے سے ساختیات اور پس ساختیات اور اسلوبیاتی تنقید جیسے تصورات منظرِ عام پر آئے۔ ان رجحانات کو متعارف کروانے والوں میں سلورمین، بارتھس رونالڈ، چومسکی نوام، ڈریڈا، ڈی ساؤسر اور بلوم فیلڈ کے نام سرِفہرست ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اسلوبیات کے ذیل میں لکھتے ہیں:

''اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے خبری کی وجہ سے ہے۔ اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی ہیئت پسندوں نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرینِ لسانیات بھی پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومان جیکب سن، لیو سپٹرز، مائیکل رفائیر، سٹیفن المان اور رچرڈ اوہمان کے ہیں۔''۹۰

ریاض صدیقی کی رائے میں مغرب میں فلسفہ وفکر اور ادب وسائنس کی زبردست ترقی کے ساتھ ہی انیسویں صدی کے اختتام پر اسلوب کے موضوع نے اہمیت اختیار کر لی... بیسویں صدی میں اسلوب اور اسلوبی تنقید نے سائنس کا قالب پا لیا اور اسلوبی تنقید کا نیا تشکیلی دور شروع ہوا۔ اس نئے قسم کے مطالعے کو اسی زمانے میں نئی اصطلاحات ''اسلوبیات'' اور ''اسلوبیاتی تنقید'' میسر آئیں... اسی پس منظر

میں معنیات کی سائنس یعنی سیمانیات (Semantics) منظرِ عام پر آئی۔ فکری تسخیر کے اِس سلسلے نے اسلوبیات اور اسلُوبیاتی تنقید کے شعبے میں ساختیاتی تنقید کا اضافہ کیا... مغربی زبانوں کے شعر و ادب خصوصاً انگریزی اور فرانسیسی میں اِس موضوع پر اتنی پیش رفت ہو چکی ہے کہ یہ اب اِن زبانوں کی تنقید کا ایک مستقل حصّہ بن کر نئی جہتوں اور نئے آفاق کا سراغ لگا رہی ہیں۔"[۹۱]

ریاض صدیقی اپنے ایک اور مضمون "جدید اسلوبیات کا بانی" میں جدید اسلوبیات کا روحِ رواں فریڈیننڈ ڈی سیاسیور کے شاگرد چارلس بیلی کو قرار دیتے ہیں جس نے پہلی بار جدید اسلوبیات میں ابلاغ کی ضرورت اور اہمیت کی طرف توجہ دلائی۔ ریاض صدیقی کی رائے میں:

> "اُس نے ایک ایسے زمانے میں جب مغربی ادبیات ابلاغ کو ثانوی حیثیت دینے پر تُلی ہوئی تھیں... اسلوبیاتی مطالعے کے لیے ابلاغ کی شرط عائد کی۔ اُس نے اسلوبیات کو سابقہ تعریفات (Definitions) کے خول سے نکال کر آگے لے جانے کی کوشش کی ہے جس کے زیرِ اثر اسلوبیاتی تنقید کی ابتدا ہوئی۔ اس کا اصل سوال یہ ہے کہ کس طرح ابلاغ و اظہار کے داخلی و خارجی تانے بانے کو مواد و معنی کے تناظر میں سمجھا جائے۔ اظہار کے بارے میں جو اسلوبیات کی بنا ہے، اس کا خیال ہے کہ وہ ابلاغ کے ظاہر و باطن کو معنی ہی نہیں مواد سے بھی جوڑتا ہے۔ گویا معنی و مواد کی لسانی تشکیل کا عمل طرزِ اظہار کا مرہونِ منّت ہے اور دو لکھنے والوں کے درمیان فرق کی علّت بنتا ہے۔"[۹۲]

اتنی بات تو طے ہے کہ اسلوبیات کا تصور اہلِ مشرق نے مغرب سے مستعار لیا ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہی سے وابستہ ہے۔ ادب و تنقید میں اسلوب کوئی نیا لفظ نہیں۔ اسلوب کے متبادل اندازِ بیان، زبان و بیان، طرزِ بیان، اندازِ تحریر، طرزِ تحریر، لہجہ، آہنگ اور رنگِ سخن جیسے الفاظ استعمال ہوتے رہے ہیں۔ مشرق کے انتقادی مباحث خصوصاً تذکروں میں شعراء و ادبا کے فنی خصائص اور اسلوب کے محاسن کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے ان کا مقام و مرتبہ متعیّن کیا جاتا رہا ہے لیکن جدید اسلوبیات کو اِس نوع کی تاثراتی تنقید قبول نہیں کیوں کہ یہ اندازِ نقد نہ صرف مبہم ہے بلکہ سو فیصد نتائج اخذ کرنے سے قاصر بھی ہے کیونکہ اسلوب کی چند عمومی خصوصیات مثلاً داخلیت، خارجیت، اچھوتا پن، رنگیں بیانی، ایجاز و اختصار، بلاغت، فصاحت، روانی، تشبیہ و تمثیل، سلاست و شگفتگی وغیرہ کو اُلٹ پھیر کر مختلف شعرا پر چسپاں کر دیا جاتا ہے لیکن اس قسم کی "اقداری تنقید" شاعر کی انفرادیت پرکھنے سے قاصر ہوتی ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی روایتی مطالعۂ اسلوب پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "(انھوں) نے غزل کو نیا اسلوب، نیا اندازِ فکر، نئی تشبیہات اور نئی کیفیات دی ہیں۔ زندگی کی تلخ حقیقتوں کو بھی انھوں نے اشعار کے سانچے میں اس طرح ڈھالا ہے کہ تلخیوں کی شدّت برقرار رہتے ہوئے بھی رنگ و حسن کی پرکاری... تو یہی ہے آپ کے مطالعہ اسلوب کا ڈھنگ؟ یہ کس شاعر کا ذکر ہے میر، غالب، اقبال ہما شما سب کے بارے میں وہی کہا جا سکتا ہے بلکہ کہا ہی گیا

ہے... اس قسم کی تاثراتی تعمیم زدگی سے انحراف اور اس کے ردِّعمل کے طور پر مغرب میں جو تنقید وجود میں آئی، اسے اسلوبیات (Stylistics) کا نام دیا گیا ہے۔''۹۳؎

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ مشرقی روایت میں اسلوب کے تصوّر پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مشرقی روایت میں ادبی اسلوب، بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعر و ادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حسن کاری کے عمل سے عہد برآ ہونے سے عبارت ہے۔ یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی رو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جا سکے۔''۹۴؎

ڈاکٹر نارنگ کی رائے میں جدید لسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصوّر دیا ہے، وہ اس تصوّرِ اسلوب سے یکسر مختلف ہے جو مشرقی ادبی روایت کا حصّہ رہا ہے۔ وہ اسلوب اور اسلوبیات کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اسلوب کے قدیم اور جدید تصوّر یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافہ نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصّہ ہے۔ جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں، جس کا ردیا اختیار میکانکی ہو بلکہ اسلوب فی نفسہٖ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔''۹۵؎

اسلوبیات کو ہم اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ قرار دے سکتے ہیں جس میں اسلوب کا لسانی نقطۂ نظر سے تجزیہ کیا جاتا ہے اور جس کے خاص خاص پہلو صوتیات، صرفیات ونحویات اور معنیات وغیرہ ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند جین کی رائے میں:

''لسانیات کی ایک نئی شاخ ہے اسلوبیات۔ اس میں دریافت کیا جاتا ہے کہ کن آوازوں اور اجزائے الفاظ کی تکرار اور کمی بیشی سے اسلوب میں جان پڑتی ہے۔''۹۶؎

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اسلوبیات اور لسانیات کے باہمی تعلق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

'' اسلوبیات وضاحتی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے۔ اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے کو تاثراتی طور پر نہیں بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے... اور مدلّل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایۂ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی اور اس میں

ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہوسکتا ہے یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔''[۹۷]

اسلوب کا یہ اختیاری تصور کلاسیکی تصورِ اسلوب سے یکسر مختلف ہے کیونکہ اسلوبیات زبان کے ماضی، حال اور مستقبل کے امکانات کو بھی پرکھتی ہے اور تجزیاتی طریقۂ کار کو بروئے کار لاتے ہوئے اس کی امتیازی خصوصیات کا تعین بھی کرتی ہے۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

''...وہ (اسلوبیات) اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فن کار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں؟... زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جاسکتا ہے یا منتخبہ متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔''[۹۸]

لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں یعنی:

صوتیات (Phonology)

لفظیات (Morphology)

نحویات (Syntax)

معنیات (Semantics)

اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی مذکورہ سطحوں میں سے کسی ایک کو لے کر بھی کیا جاسکتا ہے، لیکن ادبی اظہار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کلی تصور شامل رہتا ہے۔[۹۹]

اسلوبیاتی تجزیے میں لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جس کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔

۱۔ صوتیاتی یعنی آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات، معکوسیت، ہکاریت یا غنیت کے امتیازات یا مصمتوں اور مصوّتوں کا تناسب وغیرہ۔

۲۔ لفظیاتی یعنی خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسما، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر و تناسب، تراکیب وغیرہ۔

۳۔ نحویاتی یعنی کلمے کی اقسام میں کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا دروبست وغیرہ۔

۴۔ بدیعی یعنی بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ و استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ۔

۵۔ عروضی امتیازات یعنی اوزان و بحور، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات وغیرہ۔[۱۰۰]

اسلوبیات کے تحت کسی بھی فن پارے میں موجود زبان، لفظ اور اسلوب کے باہمی تعلق کو اجاگر کیا جاسکتا ہے کیونکہ اسلوب کی اساس الفاظ اور ان سے ادا ہونے والی آوازیں ہوتی ہیں۔ اسی لیے اسلوبیات

میں لفظیات وصوتیات پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے اور اسلوب کی تشکیل میں جو لسانی عناصر حصہ دار ہوتے ہیں ان کے تحلیل و تجزیے کو بنیاد بنایا جاتا ہے لہٰذا اس نوع کے مطالعۂ اسلوب کے لیے محقق اور ناقد کا لسانی شعور اور خصوصی لسانی تربیت درکار ہے۔ بقولِ ڈاکٹر سلیم اختر:

''اسلوبیات میں کچھ کام کرنے کے لیے لسانیات کے جدید تصورات سے واقفیت کے ساتھ ساتھ صوتیات کے علم سے آ گہی بھی لازم ہے۔''[۱۰۱]

شعر و ادب کے مطالعات میں الفاظ کی اہمیت ہمیشہ سے تسلیم کی گئی ہے لیکن اسلوبیات مشرق کے روایتی مطالعۂ اسلوب سے ہٹ کر لفظیات کا تکنیکی تجزیہ کرتی ہے۔ بقولِ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی:

''اسلوبیات سے اتنا فائدہ تو ضرور ہوا ہے کہ شعری تنقید میں لفظ کی اہمیت مسلّم ہوگئی ہے اور یہ مان لیا گیا ہے کہ تنقید دراصل اُس وقت درستی کے معیار کو چھوسکتی ہے جب وہ الفاظ سے معاملہ فہمی کرے۔ اسلوبیاتی نقادوں نے یہ ثابت کر دیا کہ فن پارے کے تاثر کی توجیہ اگر ممکن ہے تو اس مخصوص لفظی تنظیم کے حوالے سے، جو اس فن پارے میں ملتی ہے۔''[۱۰۲]

اسلوبیات زبان شناسی کو بنیاد بنا کر تنقیدی فیصلے کرتی ہے۔ اس سلسلے میں وہ اقداری فیصلوں کو نظر انداز کرتے ہوئے معروضی انداز اختیار کرتی ہے۔ بقولِ فاروقی:

''ایک اسلوبیاتی نقاد کا کہنا ہے کہ ہمارا کام صرف یہ ہے کہ ہم اس موضوعی تاثر کو جو اپنے اسلوب کے ذریعے فن پارہ ہم پر خلق کرتا ہے، کسی نہ کسی طرح ایک معروضی اوزار کی شکل دے دیں تاکہ اس کے ذریعے اسلوب شناسی ممکن ہو سکے اور ایسا کرنے کا صرف ایک ہی راستہ ہے، وہ یہ کہ ہم اقداری فیصلے کے مواد کو بالکل ہی نظر انداز کر دیں اور اپنے مطالعے کے لیے صرف ایک اشارہ سمجھیں۔''[۱۰۳]

ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی اقداری اور اسلوبیاتی تنقید کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱۔ اقداری تنقید تعمیم اور گول مول اصطلاحوں کا سہارا لیتی ہے۔ وہ یہ تو بتا دیتی ہے کہ فلاں فن پارہ اچھا یا اہم ہے، لیکن کیوں اچھا یا اہم ہے، اس کی وضاحت کرتے وہ بغلیں جھانکنے لگتی ہے۔

۲۔ اسلوبیاتی تنقید خاصی حد تک قطعی ہوتی ہے لیکن یہ بتانے سے قطعاً قاصر ہے کہ جس فن پارے کا وہ تجزیہ کر رہی ہے اس میں اچھائی کیا ہے؟ یعنی وہ کیوں اچھا یا اہم ہے۔''[۱۰۴]

اسلوبیات بنیادی طور پر فن پارے کا علمی بنیادوں پر تجزیہ کرتی ہے جب کہ ادب بنیادی طور پر فن ہے اور فنی اقدار کی نشان دہی تنقیدی عمل کا جزوِ اعظم ہے۔ اس لیے ضرورت اس امر کی ہے کہ کوئی ایسا درمیانی راستہ متعیّن کیا جائے جس میں اسلوبیات اور اقدار دونوں کی بقا اور تحفظ ممکن ہو، یعنی اسلوب کا مطالعہ اقدار کو معطل کر کے نہ کیا جائے بلکہ اقدار کی پشت پناہی کے لیے کیا جائے، کیونکہ کوئی بھی فن پارہ یا فن کار خود مکتفی نہیں ہوتا بلکہ درحقیقت وہ اس ادبی روایت کا پروردہ ہوتا ہے جو اسے ورثے میں ملتی

ہے۔ وہ اپنے پیش روؤں اور معاصرین دونوں سے استفادہ کرتے ہوئے اپنے لیے ایک نئی راہ نکالتا ہے لہٰذا مطالعۂ اسلوب اُس وقت تک ادھورا رہے گا جب تک کہ اسے معاصرین اور پیش روؤں کے رنگِ سخن کے مقابل رکھ کر نہ دیکھا جائے۔[۱۰۵]

اسلوب کے محاسن و معائب متعین کرنے میں تقابلی شعور کی بالیدگی درکار ہے۔ معاصرین اور پیش روؤں کے تناظر میں کیا جانے والا مطالعۂ اسلوب فن کار کی انفرادیت پہچاننے میں بھی معاون ثابت ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کی انفرادیت کا تعین کرنے کے لیے ضروری ہے کہ غالب کا نقاد نظیرا کبرآبادی، میر، سودا اور میر انیس کے فنی محاسن پر بھی نظر رکھتا ہو۔ صرف غالب پڑھ کر غالب پر کی جانے والی تنقید غیر تسلی بخش متصور ہوگی۔

مطالعۂ اسلوب میں آہنگ کے تجزیے کو بنیاد بنایا جاتا ہے کیونکہ آوازوں کا ترنم اور الفاظ کی خوب صورتی اسلوب کی خوش آہنگی کا سبب بنتی ہے۔ اسلوبیات کے تحت ممکنہ حد تک مصوّتوں اور مصمتوں کی تعداد کا تعین کیا جاسکتا ہے بقولِ ڈاکٹر سلیم اختر:

> ''اسلوبیاتی تنقید میں صوتیات کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ صوت حرف کی اساس ہے اور حرف زبان کی بنیادی اکائی، اس بنا پر اسلوبیات کا رشتہ لسانیات سے بھی استوار ہوجاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید ان معنوں میں غیر شخصی، خارجی اور معروضی ہے کہ... اس میں بھی مطالعۂ تخلیق کے دوران داخلی احساسات، موضوعی کیفیات اور نجی تاثرات پر انحصار نہیں کیا جاتا بلکہ کسی سائنس دان جیسی غیر جانب داری سے تخلیق کے اسلوب کے اساس بننے والے تشکیلی عناصر کا تجزیہ و تحلیل کی جاتی ہے۔''[۱۰۷]

پروفیسر مسعود حسین خان لسانیاتی مطالعۂ شعر کو کلاسیکی نقدِ ادب کے اصولوں پر فوقیت دیتے ہیں کیونکہ یہ ادبی مطالعات کو سائنسی بنیادیں فراہم کرتا ہے۔ آپ کی رائے میں:

> ''لسانیاتی مطالعۂ شعر دراصل شعریات کا جدید ہیئتی نقطہ نظر ہے... یہ کلاسیکی نقدِ ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا اور قدما کے مشاہدات اور اصطلاحاتِ ادب کو سائنسی بنیادیں عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلات، صرف و نحو اور معنیات کی پُر پیچ وادی سے گزرتا ہوا اسلوبیات پر ختم ہوجاتا ہے۔''[۱۰۸]

اسلوبیات کے ماہرین اسلوب کا تجزیہ معروضی اور سائنٹیفک بنیادوں پر کرتے ہیں۔ لسانی امتیازات کی درجہ بندی کو معروضی اعتبار سے معتبر بنانے کے لیے اعداد و شمار اکٹھے کیے جاتے ہیں۔ دورِ حاضر میں لفظ شماری اور صوت شماری کے علاوہ دیگر لسانی تجزیات میں کمپیوٹر سے بھی استفادہ کیا جارہا ہے۔ مزید یہ کہ اسلوبیات داخلی و نجی احساسات و کیفیات کو نظر انداز کرتے ہوئے اسلوب کا غیر شخصی، خارجی اور معروضی مطالعہ کرتی ہے تاکہ سائنسی طرز کے نتائج کا استخراج ممکن ہوسکے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

اسلوبیاتی مطالعے کی مجموعی قدر و قیمت کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں۔ کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان بعینہٖ اسی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔''۱۰۹

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ باہم دگر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے اور پیرایۂ بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص اور اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک جہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرائے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔''۱۱۰

ڈاکٹر نارنگ کی رائے میں لسانی امتیازات کی نشان دہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں، ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین میں بھی بیش بہا مدد فراہم کرتی ہے... ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں اور ان کی پہچان ادبی اسلوبیات ہی کا خاص کام ہے۔ عروضی تجزیے سے اگر کسی شعری ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج اخذ کیے جائیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص کے تعین میں مدد لی جائے تو ایسے تجزیے اسلوبیات کے ذیل میں آئیں گے۔۱۱۱

اسلوبیات زبان کے تخلیقی استعمال پر گہری نظر رکھتی ہے اور زبان کا تخلیقی استعمال کئی ایک سطحوں پر کیا جاسکتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ فن کار نے آہنگ اور صوتیات پر خصوصی توجہ دی ہے یا صرفی و نحویاتی نظام کو مرکز نگاہ بنایا ہے یا لفظیاتی سطح پر فن کے جوہر دکھائے ہیں۔ اسلوبیات ان تمام سطحوں کا بحیثیتِ مجموعی مطالعہ بھی کر سکتی ہے اور ان میں سے کسی ایک منتخب پہلو کا توضیحی مطالعہ بھی کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً گوپی چند نارنگ کے اسلوبیاتی تجزیات میں ''اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام''، ''صرفیاتی و نحویاتی نظام'' اور ''فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام'' وغیرہ بطورِ مثال پیش کیے جاسکتے ہیں۔

ڈاکٹر سلیم اختر اسلوبیاتی تنقید کو دیگر تنقیدی دبستانوں سے ممیز کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''اسلوبیاتی نقاد کو الفاظ کی اصوات سے اساسی دلچسپی ہوتی ہے۔ ان الفاظ کو اسلوب کی مالا میں پرونے والے تخلیق کار کی تخلیقی شخصیت کی بنیاد بننے والے نفسی محرکات سے نفسیاتی نقاد کی مانند کوئی دلچسپی نہیں، اسلوبیاتی تنقید میں اسلوب قائم بالذات ہے۔ مارکسی ناقدین کی مانند حصول مقصد کا ذریعہ نہیں، اسلوبیاتی نقاد مطالعۂ اسلوب میں جمالیاتی نقاد کی مانند جمالیاتی اقدار و رالفاظ

سے کی گئی فن کارانہ کاوشوں کو بھی خاطر میں نہیں لاتا، اسلوبیات میں اسلوب اور الفاظ کے تجزیہ و تحلیل میں نقاد، تخلیق سے پیدا ہونے والے اچھے، برے، دلکش، حسین اور قبیح تاثرات سے تاثراتی نقاد کی مانند کسی طرح کی دلچسپی نہیں رکھتا۔ دلچسپی کجا وہ تو خود میں سائنس دان جیسی غیر جانب داری بلکہ لاتعلقی پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے اور نہ ہی تاریخی، عمرانی اور مارکسی نقادوں کی مانند اسلوبیاتی نقاد تخلیق کار پر اثر انداز ہونے والے تاریخی شعور، عمرانی عوامل اور اقتصادی صورت حال کو اہمیت دیتا ہے... گویا اسلوبیاتی نقاد تخلیق کو اس کے تمام عوامل و محرکات سے جدا کر کے اسے کسی ہوا بند بوتل میں بند کر کے، سائنس دان جیسی لاتعلقی سے الفاظ، حروف اور ان کی آوازوں اور مخارج کا شمار کرتا ہے۔''[۲]

اسلوبیات کے تصور کی تفہیم میں لسانیات اور ساختیات کے بنیادی تصورات بڑی حد تک رہنمائی کرتے ہیں لیکن اس کے باوجود ہم اسلوبیات، لسانیات اور ساختیات کو ایک ہی سلسلۂ فکر کی لڑی میں نہیں پرو سکتے کیونکہ ان تصورات کے مابین چند در چند اختلافات بھی پائے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اس فرق کی وضاحت کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''... نظریۂ اسلوبیات اور نظریۂ ساختیات اگرچہ اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول و ضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں لیکن دونوں کا دائرۂ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات، ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے، جب کہ ساختیات کا دائرہ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل و ابلاغ اور تمدن انسانی کے تمام مظاہر پر حاوی ہے... دیومالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم ورواج، طور طریقے، تمام ثقافتی، معاشرتی مظاہر مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خورد و نوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر، جس کے ذریعے ذہن انسانی ترسیل معنی کرتا ہے یا ادراک حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔''[۳]

ساختیات کے برعکس اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصل ہے یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے، یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا ردیا اختیار میکانکی ہو بلکہ اسلوب فی نفسہٖ ادبی اظہار کے وجود سے پیوست ہے۔[۴]

''نئی تنقید'' New Criticism اور اسلوبیات کا تصور بھی بنیادی طور پر ایک دوسرے کی ضد ہیں، کیونکہ اسلوبیات میں پیرایۂ بیان کے جملہ ممکنہ امکانات کا تصور زمان، مکان اور سماج کے تصوّر کو راہ دیتا ہے جس کی ''نئی تنقید'' میں کوئی گنجائش نہیں۔ ''نئی تنقید'' کا تصوّرِ لسان جامد ہے، کیونکہ یک زمانی ہے جب کہ اسلوبیات زبان کے ماضی، حال مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور تجزیاتی معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی، سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے جب کہ ''نئی تنقید'' میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ ''نئی تنقید'' کی رو سے فن پارہ خود مکتفی

اور خود مختار ہے اور جو کچھ بھی ہے فن پارے کے وجود کے اندر ہے اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اسلوبیات بھی اگر چہ متن پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن ''نئی تنقید'' کی پیدا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔ ۵[۱]

اسلوبیات صرف زبان ہی سے نہیں بلکہ ادب سے بھی اپنا رشتہ استوار رکھتی ہے۔ اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رموز سمجھاتی ہے اور لفظ کو برتنے کے جملہ امکانات کی نشان دہی کرتے ہوئے لفظیاتی و معنیاتی امتیازات کی نشان دہی کرتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اسلوبیات کے بنیادی تصور کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اسلوبیات لسانیات کی وہ شاخ ہے جس کا ایک سرا لسانیات سے اور دوسرا ادب سے جُڑا ہوا ہے۔ ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ موضوعی و جمالیاتی چیز ہے جب کہ لسانیات سماجی سائنس ہے اور ہر سائنس معروضی اور تجزیاتی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید کا معاملہ دوسرا ہے۔ تنقید کا منصب ادب شناسی ہے اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ ذوقی اور جمالیاتی ہو یا معنیاتی، حقیقتاً تمام مباحث اس لسانی اور ملفوظی پیکر کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں، جس سے کسی بھی فن پارے کا بحیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔ اسلوبیات اس موضوع کا معروض ہے، گویا یہ ادبی تنقید کا عملی حربہ ہے۔ اسلوبیات طریقۂ کار ہے، کل تنقید نہیں۔'' ۶[۱]

اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ یہ تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجزیاتی بنیادیں فراہم کرتی ہے اور اس طرح ادب کے سربستہ اظہاری رازوں کی گرہیں کھول سکتی ہے یا تخلیقی عمل کے بعض پُراسرار گوشوں پر روشنی ڈال سکتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس بارے میں ایسے ثبوت بھی پیش کر سکتی ہے جنھیں رد نہیں کیا جا سکتا... تنقید اور اسلوبیات میں ادبی ذوق اور سائنسی رویے کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے باہمی لین دین جاری رہتا ہے اور اس طرح اسلوبیات تنقید سے جو کچھ لیتی ہے اس سے کئی گنا کر کے تنقید کو لوٹا دیتی ہے۔ ۷[۱]

ادبی تنقید میں جمالیاتی اور ادبی معیاروں کو پرکھنے کے لیے مختلف سماجی علوم اور تنقیدی دبستانوں سے مدد لی جاتی ہے جب کہ اسلوبیات اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اسلوبیات کا موضوع زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے یعنی وہ لسانی اظہاری پیکر جس کے ذریعے ادب بطور ادب متشکل ہوتا ہے۔ اس لیے ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے، کسی دوسرے ضابطۂ علم سے نہیں مل سکتی۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا سب سے کارگر حربہ ہے یا یہ کہ اسلوبیات ادبی تنقید کی عملی بنیاد ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ ۸[۱]

اسلوبیات کی عمومی قدر و قیمت کا تعین کرتے ہوئے سال سپورٹا "Sol saporta" نے اپنے مقالے Style in Language میں اسلوبیاتی طریق کار کی حدیں کچھ یوں متعین کی ہیں:

۱۔ شاعری پر لسانیاتی تجزیے کا اطلاق اسی وقت ممکن ہے جب ہم یہ فرض کریں کہ شاعری ایک طرح کی زبان ہے اور ہر اس چیز کو نظر انداز کر دیں جو اس کے علاوہ بھی شاعری میں ہو۔

۲۔ نحوی بیانات یعنی وہ بیانات جن کے ذریعے الفاظ جملوں میں تقسیم ہوتے ہیں، معنیاتی بیانات سے پہلے مطالعے میں آئیں گے۔ اس کی وجہ اور کچھ نہ ہو لیکن یہ تو ہے کہ ان بیانات کے مطالعے میں بڑی حد تک صحت اور قطعیت ممکن ہے۔

۳۔ اسلوبیات کسی نہ کسی طرح لسانیات کی تابع ہوتی ہے کیونکہ قواعد کے حوالے کے بغیر اسلوب کی واضح تعریف ممکن نہیں۔ لیکن یہاں قواعدی تجزیے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ زبان کے بیوپار کے بارے میں پیش گوئیاں ممکن ہو سکیں۔ اسلوبیاتی تجزیے کا مقصد پہلے تو طبقہ بندی (Classification) ہوتا ہے، پھر کچھ اور۔

۴۔ ہر تحریر کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ کسی معیار معمولہ (Norm) سے دو طرح منحرف ہو سکتی ہے۔ انحراف کے یہ دونوں طریقے اپنی جگہ پر آزاد ہیں، یعنی یہ ممکن ہے کہ ان میں سے ایک موجود ہو اور دوسرا نہ ہو۔ دونوں ہی موجود ہوں۔ انحراف کے یہ دونوں طریقے (زبان اور قواعد کے) بعض قیود کو رد اور بعض نئے قیود کو اختیار کرنے کا کام کرتے ہیں۔[۱۱۹]

اسلوبیاتی اندازِ نقد پر اعتراضات:

مغرب میں جدید علوم کو سائنسی طرزِ فکر سے ہم آہنگ کرنے کے رجحان نے اسلوبیات کے تصور کو فروغ بخشا۔ امریکہ اور بعض مغربی ممالک کی جامعات نے اسلوبیات اور اس سے متعلقہ موضوعات و مسائل پر سیمینار منعقد کیے اور متعدد کتب اس تصور کی توضیح کی خاطر ترتیب دی گئیں۔ ہندوستان میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ، ڈاکٹر مسعود حسین خان، ڈاکٹر گیان چند جین، شمس الرحمٰن فاروقی اور ڈاکٹر مغنی تبسم جیسے ماہرینِ اسلوبیات نے لسانی تجزیے کے اس جدید تصور کو عملاً اردو ادب میں متعارف کروایا۔

اسلوبیاتی تجزیے کے طریقِ کار میں کئی سطحوں پر تشنگی محسوس کی جا رہی ہے، بلکہ اکثر ناقدین اسلوبیات کے مغربی تصور کو مشرق کے تصورِ اسلوب کے مقابلے میں خاصا محدود اور نارسا خیال کرتے ہیں، کیونکہ اسلوبیاتی اندازِ نقد سے فن پارے کے صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی پہلو تو متعین کیے جا سکتے ہیں لیکن اسلوب کے جمالیاتی پہلو گرفت میں نہیں آتے۔ شاعری اور نثر کے حوالے سے بہت سی بنیادی باتوں کا جواب نہیں ملتا، طنز و مزاح اور ذاتی علائم و رموز اس تجزیے کی زد میں نہیں آتے۔ اصطلاحات، اصنافِ ادب اور تراجم وغیرہ کا تجزیہ اس کے دائرۂ کار سے باہر ہے۔ اسی لیے اس طریقِ تنقید پر کافی لے دے کی گئی اور چند در چند اصلاحات کی ضرورت پر زور دیا گیا۔ ذیل میں اسلوبیات کے تصور پر ہونے والے

اعتراضات کا جائزہ پیش کیا جارہا ہے۔

پروفیسر سید محمد عقیل مشرقی تصورِ اسلوب کے مقابلے میں مغرب کے تصورِ اسلوب کی طرف جھکاؤ پر ناپسندیدگی کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہمارے کلونیل (Colonial) مزاج نے مغرب کی تیز روشنی میں یہی محسوس کرایا کہ اسٹیم انجن جب مشرقیوں سے نہ بن سکا تو شعر و ادب میں بھی ان کے اقوال کس طرح مستند ہو سکتے ہیں اور پھر یہ تمام ادبی کاوشیں داستانِ پارینہ سمجھی جانے لگیں اور ان کی باتیں کرنے والے سب دقیانوسی۔ ہاں وہی باتیں اگر امریکی تحریکات کے ساتھ، اسلوبیاتی ڈھنگ سے پیش کی جائیں تو یقیناً قابلِ قبول ہیں۔ خود اردو کے تنقیدی ادب میں بھی اسلوبیاتی تنقید کے ایسے اجارہ دار پیدا ہو گئے ہیں کہ جب بھی اسلوبیات کی بات چلتی ہے انھی اجارہ داروں کا قول اور حکم حرفِ آخر سمجھا جانے لگا ہے۔ گویا کسی اور کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ اسلوبیات کا مطالعہ کر سکے یا اس کے فن پر باتیں کر سکے۔''[۱۲۰]

پروفیسر محمود الحسن کی رائے میں:

''موجودہ دور میں وسعتِ مطالعہ کے ساتھ ساتھ ژولیدگیِ افکار، ادب کو سمجھنے اور سمجھانے میں سائنس اور تکنیک کی ایسی گرہیں پیدا کرتا جارہا ہے کہ تجزیے کا کوئی قطعی اور مستحکم اصول قائم کرنا مشکل بن گیا ہے۔ نقاد محض روایتی اثر انگیزی یا تاثر پذیری کے نرم و نازک دھاگے کے ذریعے قاری اور تصنیف کے درمیان جذباتی اور فکری رشتہ تلاش کرنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ وہ اس فکر میں سرگرداں ہے کہ تنقید کا کوئی ایسا نظام قائم کر دے جو ادبی تجربے کو سائنس کے مرتبے تک پہنچا دے۔ جدید تنقید میں اسلوبیاتی دبستان بھی اسی کاوش کا نتیجہ ہے۔''[۱۲۱]

پروفیسر شمیم حنفی اسلوبیاتی مطالعے کو صرف الفاظ و اصوات تک محدود کر دینے کے تصور کی نفی کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ:

''سچا تخلیقی اسلوب صرف لفظوں کا اور اصوات کا مجموعہ نہیں ہوتا۔ ہر بڑے اور منفرد اسلوب کے پیچھے تجربے اور تصور کی ایک پوری دنیا آباد ہوتی ہے۔''[۱۲۲]

درحقیقت اسلوبیاتی تنقید کو فقط لسانیات و صوتیات کا ایک شعبہ بنانے کی کوشش لغو اور عبث ہے۔ ادبی تنقید قواعدِ زبان کا کھیل نہیں ہے۔ خود بیان کی تشریحات و تفصیلات میں معانی کے پہلو موجود ہیں۔ فصاحت، بلاغت کے بغیر ادب معمولی سی چیز ہے جس سے کمالِ فن کا حصول ممکن نہیں اور بلاغت کے صنائع بدائع بہرحال مفاہیم و مطالب ہی کی آراستگی و پیراستگی کے لیے مقصود ہیں ورنہ ایک ایسی معمہ بازی پیدا ہوگی... جس کا کوئی انعام نہیں، فقط دردِسر اور وقت اور قوت کا نقصان ہے۔[۱۲۳]

تنقیدِ ادب کی قدر شناسی کے لیے تربیتِ ذوق اور اصلاحِ مذاق کی ضرورت ہے... ادب کی حقیقت و نوعیت کی پیمائش تو فن کے پیمانوں سے ہو سکتی ہے اور اس طرح پتا چل سکتا ہے کہ ایک تحریر

ادب ہے یا نہیں، اس کا معیار کیا ہے؟ اس کی تعداد کیا ہے؟ اسلوبیاتی تنقید کے لیے ضروری ہے کہ سب سے پہلے ادبی ورثے کا شعور حاصل کیا جائے، اس کے بعد فکر وفن کے توازن کو ملحوظ رکھتے ہوئے ادبی کمالات کی جستجو کی جائے۔ جمالیاتی تقاضوں کے پہلو بہ پہلو اخلاقی مطالبوں، ادب وفن کے لوازمات اور اقدار وتہذیب کی تلاش کو بھی پیش نظر رکھا جائے۔[۱۲۴]

ضرورت اس امر کی ہے کہ اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کو ادب شناسی کے وسیع تناظر میں رکھ کر برتا جائے تاکہ اس سے خاطر خواہ نتائج برآمد ہوسکیں۔ اسلوبیات کو محض لسانیات وصوتیات تک محدود کر دینے سے ادھورے نتائج سامنے آسکیں گے کیونکہ اسلوب نہ صرف مصنف کا ''دستخط'' ہے بلکہ ایک پورے عہد کی شناخت کا وسیلہ بھی ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں لفظیات اور صوتیات کے ساتھ ساتھ دیگر داخلی و خارجی عناصر اور لفظ ومعنی کے اشتراکات بھی برابر کے شریک ہوتے ہیں جنھیں نظر انداز کر کے کوئی رائے قائم کر لینا ادب پارے سے ناانصافی کے مترادف ہوگا۔ ڈاکٹر سلیم اختر اسلوبیات پر اس حوالے سے تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''...مجھے ڈر ہے کہ نطق وگوش سے یہ مبالغہ آمیز دلچسپی کہیں اسلوبیات کو ENT کا ذیلی شعبہ نہ بنادے۔ ہمارے ہاں تنقید، انتقاد اور نقد جیسے الفاظ سے جس نوع کے تلازمات وابستہ ہیں اسلوبیاتی نقاد کا عمل ان میں سے بیشتر کی عملاً نفی کرتا ہے۔ مثلاً اسے تخلیق کے حسن وقبح سے غرض نہیں، موضوع کا اچھا یا برا ہونا اس کے لیے بے معنی ہے، مواد کی پیش کش کا انداز اور ہیئت اس کے لیے اساسی اہمیت نہیں رکھتی، ادیب کی سیاسی، سماجی اور اخلاقی کمٹمنٹ سے اسے کوئی سروکار نہیں، تخلیق کار کے مقاصد احسن ہیں یا برعکس، تخلیق کا اثر دیرپا ہے یا عارضی، یہ اور اس نوع کے متعدد مسائل اور مباحث...سے اسلوبیاتی نقاد کو کسی طرح کی بھی دلچسپی نہیں، اسی لیے تو میرا اس کے لیے تنقید کی بجائے ''تحلیل'' کا لفظ استعمال کرنے کو جی چاہتا ہے۔''[۱۲۵]

اسلوبیات یہ تو بتاسکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ موثر بناتے ہیں اور ان کا تعیّن کس طرح کیا جائے گا؟ یہ کام اسلوبیات نہیں بلکہ ادبی تنقید ہی سرانجام دے سکتی ہے۔ بقولِ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

> '' اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں۔ جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کردے۔ ان کی جمالیاتی تعیّنِ قدر ادبی تنقید کا کام ہے...اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے...اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے...''[۱۲۶]

ادب کی تحسین کاری اور تعینِ قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا ہے، اسلوب کا نہیں۔ اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق اور ہلکے گہرے لفظیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کر سکتی ہے... مزید یہ کہ اسلوبیات ابہام (Ambiguity)، علامت نگاری (Symbolism)، امیجری (Imagery) قولِ محال (Paradox) یا Irony کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی۔ یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن فن پارے کے اعلیٰ و ادنیٰ یا اسلوبیات کے بہتر یا کمتر ہونے کا فیصلہ نہیں کر سکتی۔ وہ لسانی امتیازات کا تعین اور شناخت کے کام کو پورا کر کے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنیٰ و اعلیٰ کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔[۱۲۷]

اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لیے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بھی دقت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا ایک دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ یہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیتاً لسانیات سے ماخوذ ہیں اور ادبی نقاد اکثر و بیشتر ان سے باخبر نہیں ہوتے۔

اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے... ہر ضابطہ علم یا سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو ان اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے۔ اگر اسلوبیات کی اصطلاحات معلوم نہ ہوں تو اس علم کی کلید ہاتھ آنا ممکن نہیں۔[۱۲۸]

ڈاکٹر وزیر آغا ''تنقید اور جدید اردو تنقید'' میں اسلوبیاتی تنقید کے دائرۂ کار کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اسلوبیاتی تنقید کے دائرۂ کار میں یہ بات شامل ہے کہ وہ تخلیق کی زبان کا اپنے عہد کی عام زبان سے موازنہ کرے تا کہ ادبی تخلیق کے اسلوب کے امتیازی اوصاف نظر آ سکیں۔ اس لیے اسلوب فہمی کے لیے لسانیات سے واقفیت ضروری ہے۔ اسلوبیاتی تنقید ان تمام لسانی ذرائع کو زیر بحث لاتی ہے جو تخلیق میں صرف ہوتے ہیں؛ مثلاً استعارہ، صرفی پیٹرن وغیرہ تاہم ادبی تخلیق کے معاملے میں اسلوبیاتی تنقید جمالیاتی معنیات پر زیادہ توجہ صرف کرتی ہے۔ اس سلسلے میں وہ عام طور پر دو طریق اختیار کرتی ہے: ایک یہ کہ وہ تخلیق کی لسانی ساخت کا تجزیہ اس طور کرتی ہے کہ اس کا ''سالم معنی'' اپنی جمالیاتی جہت سمیت سامنے آ جاتا ہے۔ وہ مصنف کے اسلوب میں مضمر آوازوں کی تکرار، لفظوں کی ترتیب اور جملوں کے منفرد نظام کو موضوع بناتی ہے تا کہ عام بول چال کی زبان سے مصنف کی زبان یا اسلوب کا انحراف یا امتیاز سامنے آ سکیں۔''[۱۲۹]

اسلوبیاتی تنقید کے سلسلے میں دو رویے قابلِ ذکر ہیں۔ ایک فرانسیسی اور دوسرا جرمن۔ فرانسیسی رویہ

اسلوب کولسانیات سے متعلق گردانتا ہے۔اس کا اصل مقصود اسلوب کی ایک سائنس کوجنم دینا ہے جو زبان کے جملہ اسالیب پر محیط ہو۔عملی تنقید کے تحت یہ فن پارے میں حرف علت اور حرف صحیح کی آوازوں، آہنگ، لفظیات، جملوں کی اقسام اور دیگر اجزائے ترکیبی کو اپنا موضوع بناتا ہے اور شماریات سے بطور خاص مدد لیتا ہے...اس کے برعکس جرمن رویہ لسانی ساخت کے پس پشت اسلوب کی روح یا نفسیاتی زاویے کو اہمیت دینے کا قائل ہے۔اس کے مطابق اسلوبیاتی تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ فن پارے کی اس داخلی ساخت کو گرفت میں لے جو خارجی ساخت کو متعین کرتی ہے...بحیثیت مجموعی یہ رویہ مقدار پر قدر کو ترجیح دیتا ہے اور اسلوب کے متعدد پہلوؤں کو روشنی کے دائرے میں لانے کی سعی کرتا ہے۔تاہم جب یہ زبان کی لسانی ساخت سے منقطع ہو کر محض تخلیق کی روح کو نشان زد کرنے پر خود کو مامور کرے تو اس کا دائرہ کار مختلف ہو جاتا ہے۔" [۱۳۰]

جدید اسلوبیات کے تحت ادب کو عمداً سائنس بنانے کی کوششیں کی جارہی ہیں۔لفظ شماری اور صوت شماری میں کمپیوٹر ٹیکنالوجی کا استعمال شدومد سے کیا جارہا ہے لیکن یہ طریقہ کار ادب کے مطالعے کو معروضیت تو عطا کرسکتا ہے لیکن اس طور اسلوب شناسی کے اصول متعین کرنا ممکن نہیں ہوگا۔ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے کے مطابق:

> "اسلوبیاتی تنقید خاصی حد تک قطعی ہوتی ہے لیکن یہ بتانے سے قطعاً قاصر ہے کہ جس فن پارے کا تجزیہ وہ کر رہی ہے اس میں اچھائی کیا ہے؟ یعنی وہ کیوں اچھا یا اہم ہے۔" [۱۳۱]

ادب کی تفہیم میں اسلوبیات سے خاطر خواہ فائدہ اٹھانے کے لیے ہمیں اظہار و ابلاغ کے تمام ممکنہ پہلوؤں پر نظر رکھنا ہوگی۔ادب کو محض سائنس اور شماریات کے دائرے میں لانے کی خاطر ادبی مطالعات کو یک رخا بنانے کے بجائے تخلیقِ ادب کے جملہ امکانات کو ٹٹولنا ہوگا کیونکہ اسالیبِ بیان رنگا رنگ اور متنوع ہوتے ہیں۔جس طرح ان کی حتمی تعداد کا تعین ممکن نہیں اسی طور زبان و بیان کے جملہ محاسن شمار بھی ادبی تنقید کی بساط سے باہر ہیں۔چنانچہ ہمیں ادب شناسی کا حق ادا کرنے کے لیے کسی درمیانی راستے کا تعین کرنا ہوگا۔ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> "کسی فن پارے کی قیمت متعین کرنے کے لیے اس کے اسلوب کا حوالہ ناگزیر ہے لیکن یہ حوالہ نہ تو اقداری تنقید کے اصول کی روشنی میں پوری طرح کامیاب ہوسکتا ہے اور نہ اسلوبیاتی تنقید کے اصول کی روشنی میں مکمل طور پر برتا جاسکتا ہے...چنانچہ تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ کوئی ایسا راستہ وضع کرے جس سے اسلوبیات اور اقدار دونوں کی بقا اور تحفظ ممکن ہو۔" [۱۳۲]

اسلوبیاتی تحقیق و تنقید کی ادبی روایت:

ادبی دنیا میں اسلوبیات نسبتاً ایک جدید تصور ہے جس کی عمر ابھی مغربی ادبیات میں بھی ساٹھ ستر برس سے زیادہ نہیں۔لسانیات اور اسلوبیات کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے رجحان کے نتیجے میں پاک و

ہند میں بھی اسلوبیاتی تحقیق و تنقید کو خاطر خواہ پذیرائی حاصل ہوئی اور اسلوبیات کے تصور کی توضیح، اہمیت اور ضرورت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے متعدد کتب مرتب کی گئیں۔ ادبی رسائل و جرائد میں مضامین و مقالات شائع کیے گئے، نیز پاک و ہند کی جامعات میں اس موضوع پر سیمینار بھی منعقد کروائے گئے جن میں اسلوبیاتی تجزیے کے طریق کار کا تعین کیا گیا اور اس کے تنقیدی تناظر اور دائرۂ عمل کے سلسلے میں کئی تشنہ سوالات کے جوابات تلاش کرنے کی کوشش کی گئی، بالخصوص ادب پارے کی تخلیق میں صوتیات اور لفظیات کو بنیاد بنا کر تفہیم ادب کے نئے امکانات متعارف کروائے گئے۔

اسلوبیات میں تعینِ اسلوب کے لیے ایک جداگانہ انداز اپنایا جاتا ہے بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> ''...اسلوبیاتی تنقید مشرق کے روایتی مطالعۂ اسلوب سے منفرد قرار پاتی ہے کہ اس میں علم بیان، صنائع اور بدائع کے برعکس لفظ کی تحلیل کرنے والے صوتی عناصر کی تحلیل کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ اسلوبیات میں تشبیہ، استعارہ اور صنعتوں سے متعلق اصطلاحات کے برعکس صوتیات (Phonetics) کی معروف اصطلاحات کا سکہ چلتا ہے جیسے مصوتہ (Vowel) مصمتہ (Consonant) دوہرا مصوتہ (Diphthong) انفی مصمتہ (Nasal Consonant)، انفیا مصوتہ (Wowel Nasalized)، ھکاری آواز (Aspirated Sound)، دوچشمی ھ والی آوازیں جیسے بھ، پھ، تھ، ٹھ، جھ وغیرہ۔ کوزی آواز (Retroflex Sound) جیسے ٹ، ڈ، ڑ وغیرہ، صفیری آوازیں (Fricative sounds) جیسے س، ش، ز وغیرہ۔''[۱۳۳]

مغرب اور بھارت میں اسلوبیات سے دلچسپی کا آغاز تقریباً ایک ہی وقت میں ہوا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر مسعود حسین خاں اولین نمائندہ اور پیشرو کی حیثیت رکھتے ہیں جنھوں نے ۱۹۵۸ء میں بطور صدر شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ایم۔اے لسانیات کے نصاب میں ''لسانیاتی اسلوبیات'' کو بطور اختیاری مضمون متعارف کروایا۔ ڈاکٹر مغنی تبسم اور مرزا خلیل بیگ جیسے ماہرِ لسانیات کو آپ کی شاگردی کا شرف حاصل رہا ہے۔

ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ اسلوبیات کے نقطۂ آغاز پر روشنی ڈالتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''جدید ہیئتی اور توضیحی نقطۂ نظر سے اردو زبان کے مطالعے کی ابتدا ۱۹۵۴ء میں پونا میں لسانیات کے سمر سکولوں کے آغاز سے ہوئی ہے۔ اردو والوں کو جدید لسانیات اور لسانیاتی تجزیے کے توضیحی طریقِ کار سے روشناس کرانے میں پونا کے سمر سکولوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔''[۱۳۴]

اسلوبیات سے متعلق تحقیقی و توضیحی کام کو مطالعے میں سہولت کی خاطر ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

۱۔ اسلوبیات کے تعارف و توضیح پر مبنی مطالعات۔

۲۔ اسلوبیاتی طریقِ کار کی روشنی میں ادب کی پرکھ اور عملی تنقید پر مبنی کتب اور مطالعات وغیرہ۔

ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ لسانیات و اسلوبیات کے حوالے سے ایک معتبر نام ہے۔ لسانیات سے ان

کی وابستگی کا اندازہ ان کی کتاب ''اردو کی لسانی تشکیل'' سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ ان کی دوسری کتاب ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات'' اسلوبیات کے تصور کی توضیح میں نمایاں مقام رکھتی ہے۔ آغازِ کتاب میں ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات'' کے عنوان سے اسلوبیات کی اہمیت، ضرورت اور طریق کار پر روشنی ڈالی گئی ہے جب کہ دیگر مضامین یعنی ''شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ، رشید احمد صدیقی کا اسلوب، اختر انصاری کی طویل نظم ''وقت کی بانہوں میں'' (ایک اسلوبیاتی مطالعہ) اور ''فیض کی شعری اسلوبیات'' وغیرہ اطلاقی اسلوبیات سے ان کی دلچسپی کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔

پروفیسر مسعود حسین خان اردو ادب میں اسلوبیاتی تنقید کے رجحان کو فروغ دینے میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ اسلوب کے صوتیاتی مطالعات سے دلچسپی ان کا اختصاص ہے۔ اس حوالے سے متعدد مضامین و مقالات مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہے۔ لسانی نقطۂ نظر سے لکھے گئے ان مقالات میں ''مطالعۂ شعر صوتیاتی نقطۂ نظر سے''، ''غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت'' اور ''کلامِ غالب کے قوافی وردیف کا صوتی آہنگ'' خالصتاً لسانی تحقیق کے تناظر میں تحریر کیے گئے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید پر مشتمل ان کی دو کتابیں ''شعر و زبان'' اور ''اقبال کی نظری و عملی شعریات'' اسلوبیاتی اندازِ نقد کا عملی نمونہ ہیں۔ ذیل میں پروفیسر مسعود حسین خاں کی اسلوبیاتی تنقید کا ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے جو علامہ اقبال کی معروف غزل:

ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق
یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق

پر مبنی ہے۔

> ''سات اشعار کی اس مختصر غزل میں ''ق'' تیرہ بار آیا ہے اور چونکہ خاتمے پر زیادہ تر ہے اس لیے اہلِ زبان تک کے حلق میں ادائیگی کے وقت گرہ پڑ جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبال کے تلفظ میں تکلمی اور سماعی دونوں لحاظ سے تو یہ ''ک'' کی شکل میں نمودار ہوتی ہوگی۔ ''ق'' کی ۱۳ تعداد میں ''ک'' کی ۱۹ تعداد کو جمع کر لیجیے تو ''ک'' کی تکرار اس غزل میں ۳۲ بار ہو جاتی ہے اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ مصوتہ ''ک'' اس غزل کی کلیدی آواز میں ایک اہم آواز ہے۔ ''ک'' ایک غشائی (Vecar) مندہنہ (بندشی) آواز ہے۔ قافیے کے ''ق'' کو اگر ''ک'' پڑھا جائے تو اس کی ثقالت بھی دور ہو جاتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ صوتی لحاظ سے قافیہ تنگ نہیں ہوتا۔''[۱۳۵]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ عہدِ حاضر کے دیدہ ور نقاد ہیں۔ وہ نہ صرف کلاسیکی اور مشرقی شعریات پر گہری نظر رکھتے ہیں بلکہ مغرب کی فکری و ادبی تحریکوں سے بھی بخوبی آگاہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی علمی و ادبی خدمات کو ہندوستان اور پاکستان میں یکساں طور پر پذیرائی حاصل ہے۔ ''ساختیات اور پس ساختیات'' اور ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' ان کی جدید نظریات سے دلچسپی اور نئے تنقیدی رویّوں کو اردو ادب میں متعارف کروانے کی کامیاب دستاویزات ہیں۔ ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' کے دیباچے میں اسلوبیات

سے اپنی دیرینہ وابستگی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"... مَیں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لیے ایک مدت سے برتتا، آزماتا اور پرکھتا رہا ہوں اور بیس پچیس برس کے تنقیدی سفر میں یہ رویہ میرے بُرے بھلے تنقیدی مزاج کا حصہ بن گیا اور بالعموم اس بات کو محسوس کیا جانے لگا کہ اسلوبیات سے ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین کاری کے کام میں جو مدد مل سکتی ہے وہ کسی اَور ذریعے سے ممکن نہیں ...."[۳۶]

کتاب کا اوّلین مقالہ "ادبی تنقید اور اسلوبیات" اسلوبیات کے تصور کی توضیح پر مبنی ہے جب کہ بعد کے مضامین اسلوبیاتی تنقید کی عملی تفسیر ہیں۔ ان مقالات میں اسلوبیاتِ میؔر، اسلوبیاتِ انیس، اسلوبیاتِ اقبال، صوتیاتی نظام، صرفیاتی ونحویاتی نظام، فیضؔ کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام، عالی جی کے من کی آگ، شہریار: نئی شاعری اور اسمِ اعظم، باؔنی: نئی غزل کا جواں مرگ شاعر، ساقی فاروقی: زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں، افتخار عارف: شہرِ مثال کا دردمند شاعر، اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال وغیرہ اسلوبیاتی مطالعات کے سلسلے میں ایک معیار و مثال کا درجہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے ادبی تنقید و اسلوبیات کو باہم شیر و شکر کر کے اسلوبیاتی مطالعات میں وسعت پیدا کی ہے۔ اپنے مقالے "اسلوبیاتِ میر" کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اسلوبیاتِ میر" میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، صرفی بھی اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں سطح پر ظاہر ہوا بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گراں بار نہیں ہوتا... میں اسی کو "جامع اسلوبیات" کہتا ہوں یعنی ادبی مطالعے میں میرا ذہنی ردِعمل (Response) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی مجموعی طور پر بیک وقت کارگر رہتے ہیں۔"[۳۷]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے دیگر لسانی و اسلوبیاتی مطالعات میں "کربل کتھا کا لسانی مطالعہ" اور "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" بھی لائقِ مطالعہ ہیں۔ گوپی چند نارنگ کے اسلوبیاتی اندازِ نقد کو آگے بڑھانے والوں میں گیان چند جین، شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری اور ڈاکٹر مغنی تبسم کے مضامین و مقالات ادبی دنیا میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ بالخصوص ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی کی شرحِ میر "شعرِ شور انگیز" اور "تفہیمِ غالب" اور "شعر، غیر شعر اور نثر" کے بعض مضامین ادب پاروں کی اسلوبیاتی توضیح کے حوالے سے بہت اہم ہیں۔ بالخصوص "مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق، ن۔م۔راشد، صوت و معنی کی کشاکش، میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام اور اقبال کا لفظیاتی نظام وغیرہ اسلوبیاتی اندازِ نقد کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ "اقبال کا لفظیاتی نظام" سے درج ذیل مثال ملاحظہ کیجیے:

''...کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے بشرطیکہ تکرار میں معنویت بھی وسیع تر ہوتی رہے یا بدلتی جائے... یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دلچسپی ہے... چناں چہ پوری ''بانگ درا'' میں لفظ ''لالہ'' مرکب یا مفرد شکل میں بائیس بار استعمال ہوا ہے۔ ''بالِ جبریل'' ''بانگِ درا'' کی تقریباً ایک تہائی ہے لیکن اس میں 'لالہ' مفرد یا مرکب شکل میں اکیس بار اور ''ضربِ کلیم'' میں محض آٹھ بار استعمال ہوا ہے۔ ''ارمغانِ حجاز'' کے اردو حصے میں اس کا وقوع صرف تین بار ہے۔''[۱۳۸]

الغرض اسلوبیاتی تجزیے کا طریقِ کار ادب میں تیزی سے مقبول ہو رہا ہے۔ علمِ لسانیات سے بڑھتی ہوئی دلچسپی کی بدولت نئے قارئین اسلوبیاتی تجزیات کو قدر کی نگاہ سے دیکھ رہے ہیں۔ صوت شماری اور لفظ شماری میں کمپیوٹر کی جدید تیکنیک کو بروئے کار لا کر سائنسی اندازِ نظر کو ادبی تنقید میں متعارف کروایا جا رہا ہے تاکہ تفہیمِ اسلوب کے جدید گوشے بے نقاب ہو سکیں، بالخصوص مشرق و مغرب کے تنقیدی وسائل کے امتزاج سے اسلوبیات کے تصور کو زیادہ ٹھوس اور جامع بنانے کا عمل جاری و ساری ہے۔ تاہم ادبی تحقیق کا کوئی موضوع سائنس کی طرح سو فیصد حتمی و آخری نہیں ہو سکتا چنانچہ جوں جوں نئے مسائل اور نئے سوالات جنم لیتے رہیں گے، تنقیدِ ادب بھی نامعلوم سمتوں کی طرف اپنا سفر جاری و ساری رکھے گا۔ دوسری طرف اس حقیقت سے بھی مفر نہیں کہ ادبی دنیا میں کوئی رجحان فی الفور قبولیت کی سند حاصل نہیں کرتا بلکہ اسے ذہنوں تک راہ ہموار کرنے کے لیے تجربات کی ایک طویل گزرگاہ پر اپنا سفر جاری و ساری رکھنا پڑتا ہے۔ اس لیے امید کی جا سکتی ہے کہ اسلوبیات کے تصور میں موجود ناہمواریوں کو دور کر کے تفہیمِ ادب کے نئے امکانات کی طرف سمت نمائی کی جا سکتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ میر، محمد تقی میرؔ: کلیاتِ میر، مرتبہ عبدالباری آسی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۵۷۔

۲۔ غالبؔ، مرزا اسداللہ خاں: دیوانِ غالب، بہ تصحیح متن و ترتیب حامد علی خان، ص ۵۱۔

۳۔ آتش، حیدر علی: کلیاتِ آتش، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۰۔

۴۔ انیسؔ، میر ببر علی: کلیاتِ انیس، مرتبہ رانا خضر سلطان، بک ٹاک، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۲۱۔

۵۔ محمد اقبال، علامہ: کلیاتِ اقبال اردو، ضربِ کلیم، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، اشاعت سوم، ۱۹۷۷ء، ص ۱۱۵/ ۵۷۷۔

۶۔ غالبؔ: دیوانِ غالب، ص ۱۸۸۔

۷۔ رومیؔ

۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۰۷۔

۹۔ محمد اقبال، علامہ: کلیاتِ اقبال اردو، بال جبریل، ص ۳۸۶۔

۱۰۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: مضمون، مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق، مشمولہ ''شعر، غیر شعر اور نثر''، قومی کونسل برائے فروغ اردو، نئی دہلی، طبع سوم، ۲۰۰۵ء، ص ۲۰۵-۲۰۶۔

۱۱۔ طارق سعید، ڈاکٹر، اسلوب اور اسلوبیات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۶ء، ص ۱۶۳

۱۲۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینکا۔

۱۳۔ F. Steingass: A comprehensive Persian English Dictionary, Oriental Book Reprint Corporation, First Indian Edition.1972.

۱۴۔ F. Steingass: A Dearner's Arabic English Dictionary, Asian Publisher, 1978.

۱۵۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت، جلد دوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۲ء۔

۱۶۔ حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز: مرتب، کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۔

۱۷۔ وارث سرہندی: علمی اردو لغت (جامع)، علمی کتاب خانہ، لاہور، طبع ۲۰۰۳ء۔

۱۸۔ نورالحسن نیر، مولوی، نوراللغات (جلد اوّل الف۔ب)، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع سوم ۱۹۸۹ء۔

۱۹۔ احمد دہلوی، مولوی، سید: فرہنگِ آصفیہ، جلد اوّل، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء۔

۲۰۔ فاروقی، نثار احمد، ڈاکٹر: مضمون، اسلوب کیا ہے؟، مشمولہ اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، مرتبہ ڈاکٹر عقیلہ جاوید، بیکن بکس، گلگشت، ملتان، ۲۰۱۱ء، ص ۱۰۔ ۲۱-ایضاً۔ ۲۲-ایضاً، ص ۱۰-۱۱۔ ۲۳-ایضاً، ص ۹۔

۲۴۔ میرؔ، تقی میر: نکات الشعرا، مرتبہ محمود الٰہی، یوپی اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۶۴ء۔

۲۵۔ محمد حسین، ڈاکٹر: مضمون، انداز بیان کے بارے میں، مشمولہ بہترین ادب ۱۹۵۱ء، جلد پنجم، ادارہ ادب لطیف، لاہور، ۱۹۵۲ء، ص ۱۵۹۔

۲۶۔ طارق سعید: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۶۹-۷۰۔
۲۷۔ فاروقی، نثار احمد، ڈاکٹر: مضمون، اسلوب کیا ہے؟ مشمولہ اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، ص ۱۵۔ ۲۸-ایضاً، ص ۱۶۔
۲۹۔ ایضاً، ص ۲۲۔ ۳۰۔ایضاً، ص ۱۲۔

31. F.L.Lucas: Style, Pan Books London, 1964, p-39

۳۲۔ زور، محی الدین قادری، ڈاکٹر، اردو کے اسالیب بیان، مکتبۂ معین الادب، لاہور، ۱۹۶۲ء، ص ۱۱۴۔
۳۳۔ طارق سعید: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۷۳۔ ۳۴-ایضاً۔
۳۵۔ عبداللہ، ڈاکٹر، سید: مضمون شبلی کا اسلوبِ بیان، مشمولہ بہترین ادب ۱۹۵۱ء، جلد پنجم، ادب لطیف، لاہور، ۱۹۵۲ء، ص ۳۷۔
۳۶۔ سرور، آل احمد، پروفیسر: نظر اور نظریے، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، دہلی، ص ۵۲۔
۳۷۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۷۱ء، ص ۴۱۔
۳۸۔ ایضاً، ص ۴۰-۴۱۔
۳۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر: رویے اور شناختیں، مقبول اکیڈمی، راولپنڈی، ۱۹۸۸ء، ص۔
۴۰۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: افسانے کی حمایت میں، شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۴ء، ص ۹۰-۹۱۔
۴۱۔ شیما مجید: مرتّب، مقالات، ن۔م۔راشد، الحمرا پبلشنگ ہاؤس، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء، ص۔
۴۲۔ حالی، الطاف حسین، مولانا: مقدمۂ شعر و شاعری، اُتر پردیش اُردو اکیڈمی، لکھنؤ، ۱۹۸۸ء، ص ۴۵۔
۴۳۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوبیاتی تنقید تا ظہر وجہی سے قرۃ العین حیدر تک، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۳ء،
ص ۲۳-۲۴۔ ۴۴۔ایضاً، ص ۲۹۔ ۴۵۔ایضاً، ص ۳۱-۳۲۔
۴۶۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۸۔
۴۷۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، سید: معروضی تنقید، رائل بک کمپنی، کراچی، اشاعت اوّل ۱۹۸۹ء، ص ۲۳۴۔
۴۸۔ ایضاً۔ ۴۹۔ ایضاً۔
۵۰۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۱۲-۲۱۳۔
۵۱۔ سرور، آل احمد، پروفیسر: نظر اور نظریے، ص ۴۶۔
۵۲۔ عبداللہ، ڈاکٹر، سید: اشاراتِ تنقید، سنگ میل پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۰۰ء، ص ۲۵۸-۲۵۹۔
۵۳۔ ایضاً، ص ۲۵۵۔
۵۴۔ محمد عقیل، پروفیسر، سید: حرفِ آغاز، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۹۔
۵۵۔ محمد حسن عسکری: تخلیقی عمل اور اسلوب، مرتبہ محمد سہیل عمر، نفیس اکیڈمی اردو بازار، کراچی، ۱۹۸۹ء، ص ۱۸۷۔
۵۶۔ ایضاً، ص ۱۸۶-۱۸۷۔
۵۷۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر: اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۳۰۔
۵۸۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینکا نسخہ ۱۹۹۰ء، جلد ۲۱، ص ۴۸۸۔
۵۹۔ عبدالحق، پروفیسر: حرفِ آغاز، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۵۔
۶۰۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۴۶۔

۶۱۔ عبداللہ، ڈاکٹر، سید: اشاراتِ تنقید، ص ۲۵۷۔
۶۲۔ فاروقی، نثار احمد، ڈاکٹر: مقالہ اسلوب کیا ہے؟ مشمولہ اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، ص ۱۷۔
۶۳۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: اقبال کی اردو نثر، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۱۴۷۔
64. John Middleton Murry: The Problems of Style, Oxford University Press, 1952, p-50.
۶۵۔ منظر عباس نقوی: مضمون، اسلوب اور اس کی تشکیل، مشمولہ اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، ص ۳۸۔ ۶۷۔ ایضاً۔
۶۸۔ ایضاً، ص ۲۸۳-۲۸۴۔
۶۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر: رویے اور شناختیں، ص
۷۰۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر: اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، ص ۲۱۔
۷۱۔ شہاب ظفر اعظمی: اردو کے نثری اسالیب، تخلیق کار پبلشرز، دہلی، ۱۹۹۹ء، ۲۹۔ ۷۲۔ ایضاً، ص ۳۰۔
۷۳۔ منظر عباس نقوی: مضمون، اسلوب اور اس کی تشکیل، مشمولہ اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، ص ۳۸۔
۷۴۔ ایضاً، ص ۳۸-۳۹۔
۷۵۔ حالی، الطاف حسین: کلیاتِ نظمِ حالی (جلد اوّل) مجلسِ ترقیِ ادب لاہور، طبع اوّل ۱۹۶۸ء، ص ۱۷۳۔
۷۶۔ محمد اقبال، علامہ: کلیاتِ اقبال اردو، بال جبریل، ص ۳۹۳۔
۷۷۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۱۳۰۔
۷۸۔ محمد ہادی حسین: مغربی شعریات، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، اشاعت سوم ۲۰۱۰ء، ص ۸۵۔
۷۹۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۱۴۸-۱۴۹۔
۸۰۔ محمد حسن، ڈاکٹر: مضمون، اندازِ بیان کے بارے میں، مشمولہ بہترین ادب ۱۹۵۱ء، ص ۱۲۰۔
۸۱۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۲۰۷۔ ۸۲۔ ایضاً، ص ۲۰۸-۲۰۹۔
۸۳۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوبیاتی تنقید، ص ۲۲۔
۸۴۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۲۲۵۔
۸۵۔ شہاب ظفر اعظمی: اردو کے نثری اسالیب، ص ۳۳۔
۸۶۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۱۹۴۔
۸۷۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۸۴۔ ۸۸۔ ایضاً، ص ۱۹۰۔
۸۹۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۱۰۹۔
۹۰۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، اشاعت دوم ۲۰۰۱ء، ص ۲۸۔
۹۱۔ ریاض صدیقی: مضمون، اسلوبیات، کیا اور کیوں؟، مشمولہ ماہنامہ اوراق خاص نمبر، شمارہ نومبر، دسمبر ۱۹۸۴ء، ص ۴۹۔
۹۲۔ ریاض صدیقی: مضمون، جدید اسلوبیات کا بانی، مشمولہ ماہنامہ اوراق، لاہور، سالنامہ اکتوبر، نومبر ۱۹۸۵ء، جلد ۲۰، شمارہ ۹-۱۰، ص ۱۳۳۔
۹۳۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: مضمون مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق، مشمولہ شعر، غیر شعر اور نثر، ص ۲۰۶-۲۰۷۔

۹۴۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص۱۴۔ ۹۵۔ ایضاً ص۱۵۔
۹۶۔ گیان چند جین، ڈاکٹر: لسانی جائزے، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص۱۷۔
۹۷۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص۱۵۔ ۹۸۔ ایضاً ص۱۶۔
۹۹۔ ایضاً ص۱۶-۱۷۔ ۱۰۰۔ ایضاً ص۱۷۔
۱۰۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص۲۱۱۔
۱۰۲۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: شعر، غیر شعر اور نثر، ص۲۰۷۔ ۱۰۳۔ ایضاً۔ ۱۰۴۔ ایضاً ص۲۰۹۔
۱۰۵۔ ایضاً ص۲۱۱۔ ۱۰۶۔ ایضاً ص۲۱۲۔
۱۰۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص۲۱۳۔
۱۰۸۔ مسعود حسن خان، پروفیسر: شعر و زبان، حیدر آباد دکن، ۱۹۶۶ء، ص۱۴۔
۱۱۳۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص۱۳۔ ۱۱۴۔ ایضاً ص۱۵۔ ۱۱۵۔ ایضاً ص۱۵-۱۶۔
۱۱۶۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: مضمون، اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام، مشمولہ اقبالیات کے سو سول، مرتبین، ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، محمد سہیل عمر و دیگر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، طبع، دوم ۲۰۰۷ء، ص۲۵۵۔
۱۱۷۔ ایضاً ۱۱۸۔ ایضاً ص۲۵۶۔
۱۱۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص۲۱۹۔
۱۲۰۔ محمد عقیل، پروفیسر، سید: حرفِ آغاز، اسلوب اور اسلوبیات، ص۹۔
۱۲۱۔ محمود الحسن، پروفیسر سید: حرفِ آغاز، اسلوب اور اسلوبیات، ص۱۰۔
۱۲۲۔ شمیم حنفی، پروفیسر: حرفِ آغاز، اسلوب اور اسلوبیات، ص۱۳۔
۱۲۳۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب اور اسلوبیات، ص۲۶۔ ۱۲۴۔ ایضاً۔
۱۲۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص۲۲۱۔
۱۲۶۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص۱۹-۲۰۔ ۱۲۷۔ ایضاً ص۲۱۔ ۱۲۸۔ ایضاً ص۲۲۔
۱۲۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: تنقید اور جدید اردو تنقید، انجمنِ ترقی اردو پاکستان، اشاعت اوّل ۱۹۸۹ء، ص۹۲۔
۱۳۰۔ ایضاً ص۹۳-۹۴۔
۱۳۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص۲۱۱۔ ۱۳۲۔ ایضاً۔
۱۳۳۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص۲۱۱۔
۱۳۴۔ خلیل بیگ، ڈاکٹر: زبان، اسلوب اور اسلوبیات، ص۲۹۔
۱۳۵۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: اقبال کی نظری و عملی شعریات، اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر، طبع اوّل ۱۹۸۳ء، ص۸۷۔
۱۳۶۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: دیباچہ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص۵۔ ۱۳۷۔ ایضاً ص۲۶۔
۱۳۸۔ فاروقی، شمس الرحمٰن: مضمون اقبال کا لفظیاتی نظام، مشمولہ، اقبالیات کے سو سال، ص۲۴۱۔

☆☆☆

باب سوم: کلامِ غالبؔ کا لسانی مطالعہ

الف: عہدِ غالب کا لسانی پس منظر

ب: غالب کا لسانی شعور

- فرہنگ و فنِ لغت سے دلچسپی
- قواعدِ زبان اور صرفی و نحوی مسائل پر نظر
- یائے تحتانی اور ہمزہ
- تذکیر و تانیث کے مباحث
- واحد جمع کے قواعد
- صفت و موصوف
- فصاحت و بلاغت
- رموزِ املا
- علم عروض سے واقفیت
- اِشتقاقیات

ج: غالبؔ کے لسانی اجتہادات

- اعلانِ نون سے اخفائے نون تک
- سابقے و لاحقے
- تشبیہات و اِستعارات
- کنایاتی اسلوب اور رمزِ بلیغ
- روزمرّہ و محاورہ
- حوالہ جات

عہدِ غالب کا لسانی پس منظر

غالب کے فکر و فن اور لسانی شعور کی تفہیم کے لیے اٹھارویں اور اُنیسویں صدی کے ادبی و لسانی سرمائے پر نگاہ ڈالنا از بس ضروری ہے کیونکہ غالب کے فنی شعور کی تربیت میں ان کے عہد کی ادبی روایات و اسالیب کا عکس بھی شامل ہے۔ درحقیقت تہذیب و تمدن کے ارتقائی مدارج کے قدم بہ قدم فکر و احساس کے زاویے بھی تبدیل ہو جاتے ہیں اور کسی مخصوص عہد کے ادبی سرمائے میں الفاظ و تراکیب سے لے کر تشبیہات و استعارات تک، آہنگ و لب و لہجہ سے لے کر صرفیات و نحویات تک، رسم الخط سے لے کر معنیات تک روحِ عصر کی کارفرمائی کو واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔

شمالی ہند میں ولّی دکنی کے دیوان کی آمد سے غالبؔ کے زمانے تک اردو ادب کی شعری روایت ایک ہموار اور مسطح راستے پر جادہ پیما نظر آتی ہے۔ میرؔ، سوداؔ، مصحفیؔ، میر حسنؔ و دیگر کے ہاں ادبی، تہذیبی اور تخلیقی سطح پر ایک گونہ اشتراک نظر آتا ہے۔ سادگی، حساسیت، سوز و گداز اور مضامینِ حسن و عشق کی ادبی روایت ایک ہی رخ پہ سفر کرتی نظر آتی ہے۔ گو ہر شاعر کا انداز جُدا ہے لیکن اس کے باوصف ہم بآسانی ان سب کو ایک ہی ادبی روایت کا امین قرار دے سکتے ہیں۔ اسی تناظر میں جب ہم آگرہ کے نوجوان شاعر اسد اللہ خاں غالب کا رنگِ سخن دیکھتے ہیں تو ہمیں اَور ہی عالم نظر آتا ہے۔ جب غالب نے اپنے عہد کے ادبی و لسانی سرمائے کو ٹٹولا تو انھوں نے اس شاہراہِ عام پر مزید چلنا گوارا نہ کیا بلکہ اظہارِ حیرت کرتے ہوئے فرمایا:

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیِ رسم و رہِ عام بہت ہے [۱]

غالب نے شاعری کی جو روایت ورثے میں پائی اس میں تمام اسالیب اور رویوں کا بھرپور استعمال ہو چکا تھا۔ میر، سودا، مصحفی، خواجہ میر درد، آتش و ناسخ اور جرأت اور ان سے بھی پہلے ولی اور سراج کی شاعری میں غزل کی صنف کو اعتبار مل چکا تھا۔ غالب کے دور میں امکانِ نظیر اور امتناعِ نظیر کے مباحث، جہادیہ تحریک اور انگریزوں کے ہندوستان میں بڑھتے ہوئے اقتدار کے اندیشے مستزاد تھے۔ غالب نے آنے والے ہندوستان اور بدلتی ہوئی اقدار کی چاپ سن لی تھی اور اس طرح انھیں شعوری طور پر ان چیزوں کا ادراک تھا جو ابھی پردۂ اخفا میں تھیں۔ [۲]

غالب کی شاعری ایسی انفرادیت کا نمونہ پیش کرتی ہے جس میں ان کے پیش رو شعرا کی بازگشت پوری روایت کے ساتھ موجود ہے لیکن غالب کے بیشتر اشعار ایسے ہیں جو ان سے پہلے کسی شاعر کے

لیے کہنا ممکن نہ تھے۔[۳]

غالب جس ماحول اور ادبی روایت کے پروردہ ہیں وہاں چشمۂ فیض سے سیراب ہونے کے لیے بلند پایہ علما، حکما اور شعرا موجود تھے۔ بیدلؔ، عرفی، ظہوری، نظیری اور حزیں کی فارسی شاعری کی روایت استوار ہو چکی تھیں۔ فغانیؔ کے زیرِ اثر ہندوستان و ایران میں مشکل گوئی اور مضمون آفرینی کا رواج فروغ پا رہا تھا۔ پریس کے قیام سے ذوقِ مطالعہ کو وسعت مل رہی تھی۔ اردو زبان جلا پا رہی تھی تاہم فارسی زبان کی ساکھ بھی برقرار تھی اسی لیے غالب کبھی ریختہ کو ''رشکِ فارسی'' قرار دیتے ہیں تو کبھی ''فارسی بین'' کی دعوت دیتے نظر آتے ہیں۔

جو یہ کہے کہ ریختہ کیوں کر ہو رشکِ فارسی
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اسے سنا کہ یوں[۴]

اور پھر یہ بھی فرماتے ہیں کہ:

فارسی بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعۂ اردو کہ بے رنگِ من است[۵]

عہدِ غالب میں فارسی شعرا عرفیؔ، نظیری، ظہوری، فیضی اور عبدالقادر بیدلؔ کے زیرِ اثر تازہ گوئی یعنی خیال کو اچھوتے پیرائے میں بیان کرنا اور قاری کو متحیّر کرنے کے لیے پیچیدہ خیالی اور اسالیبِ بیان کی ندرت نے ایک رجحان کی شکل اختیار کر لی تھی۔ اس نئے اندازِ بیان کے تحت شاعری میں نئے علائم و رموز متعارف ہوئے اور ''اندازِ بیان اَور'' کو وصفِ شاعری خیال کیا جانے لگا۔ اس طرز کو فروغ دینے والوں میں بیدلؔ کا نام سرفہرست ہے۔ بقولِ ڈاکٹر وارث کرمانی:

> ''بیدل اور اس کے ساتھیوں نے... دانستہ طور پر ژولیدہ بیانی اور ابہام سے کام لے کر فارسی غزل کو زیادہ معنی خیز اور تہہ دار بنا دیا... بیدل نے مشکل بندشوں، مبہم خیالات اور مابعد الطبیعیاتی تصورات کو سمو کر خیال انگیزی پیدا کی۔ بیدل کے ساتھ فارسی غزل ایک سنجیدہ اور فکر انگیز دور میں داخل ہوتی ہے۔''[۶]

یہ زمانہ غالب کی فارسی پسندی پر محیط ہے۔ غالب نے ۱۸۱۳ء سے لے کر ۱۸۲۱ء تک جو شاعری کی ہے وہ ان کی فارسی دانی اور فارسی زبان سے ان کے دلی لگاؤ کی غماز ہے۔ ڈاکٹر تبسّم کاشمیری اس صورتِ حال کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''فارسی زبان سے غالب کے گہرے عشق اور ایران سے شغف کے سبب ان کی شعری لغت، فارسی الفاظ، محاورات، تراکیب اور استعاروں سے لدی پھندی نظر آتی ہے اور اس بوجھ تلے قاری دبتا چلا جاتا ہے... ان کا متخیلہ شعری روایت کے تلازمات اور تمثالی پیکروں سے بالکل موانست نہ رکھتا تھا۔ وہ دنیا جو اس کے اردگرد سانس لیتی تھی اس میں شاعر کے لیے کوئی دلچسپی نہ تھی... اسے

اس بات سے کوئی دلچسپی نہ تھی کہ اس کا قاری ان لفظوں کی دنیا سے کوئی معنویت برآمد کر سکے گا یا نہیں۔"[۷]

بیاضِ غالب (نسخۂ امروہہ ۱۸۱۶ء-۱۸۱۳ء) اور نسخۂ حمیدیہ (۱۸۲۱ء-۱۸۱۷ء) جسے غالب نے خود ۲۴ سال کی عمر میں ردیف وار مرتب کیا تھا، میں ان کی بیدلؔ پرستی اور پیرویِ بیدلؔ کے واضح نشانات ملتے ہیں۔ یہاں وہ دلی میں رائج سادہ گوئی کی طویل روایت سے انحراف کرتے ہوئے اپنی شاعری کی بنیاد دقت پسندی اور مشکل گوئی پر استوار کرتے نظر آتے۔ درجِ ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے جن میں وہ بیدلؔ کی شاعرانہ عظمت کا انحراف بڑے والہانہ انداز میں کرتے نظر آتے ہیں:

مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالبؔ
سازِ ہر رشتہ پۓ نغمۂ بیدلؔ باندھا[۸]

مجھے راہِ سخن میں خوفِ گم راہی نہیں غالب
عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا[۹]

آہنگِ اسدؔ میں نہیں جز نغمۂ بیدلؔ
عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ[۱۰]

دل کارگاہِ فکر و اسدؔ بے نوائے دل
یاں سنگِ آستانۂ بیدل ہے آئنہ[۱۱]

ہے خامہ فیضِ بیعتِ بیدلؔ بکف اسدؔ
یک نیستاں قلم روِ اِعجاز ہے مجھے[۱۲]

گر ملے حضرت بیدلؔ کا خطِ لوحِ مزار
اسدؔ آئینۂ پرواز معانی مانگے[۱۳]

اسد ہر جا سخن نے طرح باغِ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگِ بہار ایجادیٔ بیدل پسند آیا[۱۴]

رنگِ بیدلؔ میں لکھے گئے نسخۂ حمیدیہ سے درج ذیل منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے جہاں محض افعال کی لفظی تبدیلی سے شعر فارسی زبان کا بن جاتا ہے:

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا[۱۵]

نزاکت سے فسونِ دعویٰ طاقت شکستن ہا
شرار سنگ انداز چرخ از جسم جُستن ہا[۱۷]

رات دل گرمِ خیالِ جلوۂ جانانہ تھا
رنگِ روئے شمع برقِ خرمنِ پروانہ تھا

یہ رنگِ شاعری غالب کو اپنے عہد میں قبولیت کی سند عطا نہ کر سکا چنانچہ جلد ہی طرز بیدلؔ کی دقت آفرینی کو خیر باد کہہ کر ایک نئی شعری روایت کی بنیاد رکھی جس کے موجد و خاتم وہ خود ہی ٹھہرے۔ اپنے اس طرزِ سخن گوئی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے عبدالرزاق شاکر کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''قبلہ ابتدائے فکرِ سخن میں بیدل اور اسیر و شوکت کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا چنانچہ ایک غزل کا مقطع تھا:

طرزِ بیدلؔ میں ریختہ لکھنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامین خیالی لکھا کیا، دس برس میں دیوان جمع ہو گیا۔ آخر جب تمیز آئی، اس دیوان کو دور کیا، اوراق یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوانِ حال میں رہنے دیے۔''[۱۸]

مولانا حالیؔ غالب کے ابتدائی رنگِ سخن کا لسانی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مرزا کے ابتدائی ریختہ میں...... جیسے خیالات اجنبی تھے ویسے ہی زبان غیر مانوس تھی۔ فارسی زبان کے مصادر، فارسی کے حروفِ ربط اور توابع فعل جو کہ فارسی کی خصوصیات میں سے ہیں، ان کو مرزا اردو میں عموماً استعمال کرتے تھے۔''[۱۹]

غالب ابتدا ہی سے شاعری میں معنی آفرینی اور ندرتِ خیال کے قائل تھے۔ وہ ہر پرانی بات کو بہ اندازِ دگر کہنا چاہتے تھے۔ انھیں فارسی شعرا حزیں، عرفی، ظہوری، نظیری اور صائب کا طرزِ شاعری پسند تھا جب کہ اردو شعری روایت میں وہ میرؔ و سوداؔ اور مومن کے رنگِ سخن کو بہ نظرِ تحسین دیکھتے تھے لیکن ان کے معاصر شعرا بالخصوص ذوقؔ نے سادہ گوئی کی جس روش کو رواج دیا انھیں اس میں کوئی کشش محسوس نہ ہوتی تھی کیونکہ اس میں نہ معنی خیزی تھی نہ اچھوتا پن۔ صرف و محض عصری مذاق کی تسکین ممکن تھی، جب کہ ابتدا ہی سے غالب کا نظریۂ شعر یہ رہا تھا:

شعر کی فکر کو اسدؔ چاہیے ہے دل و دماغ
عذر کہ یہ فسردہ دل بے دل و بے دماغ ہے[۲۰]

غالب ''ادائے خاص'' سے ''نکتہ سرا'' ہوئے کیونکہ ان کے نزدیک سخن فہمی کے لیے نکتہ دانی از بس ضروری ہے۔

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے[۲۱]

غالب کے تخیل کی بلند پروازی اور وسعت خیالی ماضی کی غزل کے پیمانے میں نہیں سما سکتی تھی، اس لیے انھوں نے اپنے لیے ایک نیا جہان پیدا کیا اور صنف غزل کو بھی اپنی فکر و خیال کے حسنِ امتزاج سے معراج بخشی۔ حالی غالب کی غزل کا موازنہ روایتی غزل سے کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''میرؔ و سوداؔ اور ان کے مقلدین نے اپنی غزل کی بنیاد اس بات پر رکھی کہ جو عاشقانہ مضامین صدیوں اور قرنوں سے اولاً فارسی اور اس کے بعد اردو غزل میں بندھتے چلے آئے ہیں، وہی مضامین بہ تبدیلِ الفاظ و بہ تغیرّ اسالیبِ بیان عامہ، اہلِ زبان کی معمولی بول چال اور روزمرہ میں ادا کیے جائیں... برخلاف اس کے مرزا نے اپنی غزل کی عمارت دوسری بنیاد پر قائم کی ہے۔ ان کی غزل میں زیادہ تر ایسے اچھوتے مضامین پائے جاتے ہیں جن کو اَور شعرا کی فکر نے بالکل مَس نہیں کیا... جب میرؔ و سوداؔ اور ان کے مقلدین کے کلام میں ایک ہی قسم کے خیالات و مضامین دیکھتے دیکھتے جی اکتا جاتا ہے اور اس کے بعد مرزا کے دیوان پر نظر ڈالتے ہیں تو اس میں ہم کو ایک دوسرا عالم دکھائی دیتا ہے۔ جس طرح کہ ایک خشکی کا سیاح سمندر کے سفر میں یا ایک میدان کا رہنے والا پہاڑ پر جا کر ایک بالکل نئی اور نرالی کیفیت مشاہدہ کرتا ہے، اسی طرح مرزاؔ کے دیوان میں ایک اور ہی سماں نظر آتا ہے۔''[۲۲]

غالب اس لحاظ سے خوش قسمت شاعر تھے کہ ان تک آتے آتے اردو شاعری میرؔ و سوداؔ کے ''عہدِ زریں'' سے گزر چکی تھی۔ شاعری کی تمام اصناف کا بہترین ادب تخلیق ہو چکا تھا۔ میرؔ کو لوگ ''خدائے سخن'' تسلیم کرنے لگے تھے۔ دردؔ شاعری کو تصوف و معرفت کا رمز آشنا کر چکے تھے۔ سوداؔ اپنے زورِ بیان اور قوتِ تخلیق کے بل پر ہجو اور فنِ قصیدہ نگاری کے بادشاہ تسلیم کیے جا چکے تھے۔ مثنوی کی روایت منتہائے کمال کو چھو چکی تھی۔ میرؔ و میر حسن اور میر اثر مثنوی نگاری کا ایک معیار قائم کر چکے تھے۔ اردو ادب کی لازوال مثنوی ''سحر البیان'' لکھی جا چکی تھی۔ فنِ مرثیہ گوئی کے لیے میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ کو ہموار زمین مہیا ہو چکی تھی۔ اٹھارویں صدی کے پُر آشوب واقعات کو شہر آشوب کی شکل میں بیان کیا جا چکا تھا۔ میر، سودا، قائم اور جعفر علی حسرت، حاتم کے شہر آشوب کی روایت کو تقویت بخش چکے تھے۔ رباعی، قطعہ، قطعہ بند غزلیات اور واسوخت کے رموز سے شعری ادب آشنا ہو چکا تھا۔

لسانی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اٹھارویں صدی غیر معمولی لسانی ترقیات کا پیش خیمہ رہی۔ اردو زبان ارتقا کی کئی سیڑھیاں طے کر چکی تھی۔ زبانِ ہندوی یا ہندی اس کا ابتدائی دور تھا جس میں یہ مقامی پراکرتوں اور فارسی کا مجموعہ تھی لیکن مقامی و دیسی زبانوں اور فارسی کا تال میل اَن مِل اور بے جوڑ تھا یعنی اس دورِ ریختہ میں ایک مصرع فارسی اور دوسرا ہندی تھا۔ حضرت امیر خسرو اور سعدی کاکوروی کا کلام اس

کی ایک واضح مثال ہے۔ دوسرے دور میں ہندی اور فارسی کی آمیزش وآویزش سے زبان رفتہ رفتہ نکھرتی نظر آتی ہے اور اردو زبان ایک مقامی بولی ہندوی کے اثرات سے نجات پا کر زبان کے دور میں داخل ہوتی نظر آتی ہے۔

اردو زبان کا اصل رنگ وروپ مغلیہ دورِ حکومت میں فارسی زبان کے زیرِ اثر نکھرتا نظر آتا ہے۔ شمالی ہند سے زیادہ سرزمینِ دکن میں اس نکھار کے اسباب و وسائل مہیا ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ولی کا شمالی ہند آنا اور سعد اللہ گلشن کے مشورے سے مضامینِ فارسی کو زبانِ ریختہ میں منتقل کرنا اردو زبان کے ارتقا میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسے اردو زبان کی لسانی پختگی کا نقطۂ آغاز قرار دے سکتے ہیں تاہم اردو زبان کے لسانی خدوخال ابھی بھرپور انداز میں متعیّن نہیں ہوئے تھے۔ اٹھارویں صدی کے آغاز میں اردو زبان چند در چند لسانی اصلاحات سے گزری اور فارسی زبان کا اثر ونفوذ رفتہ رفتہ کم ہونے لگا۔ میر وسوّدا کے دور کو لسانی ارتقا کا نقطۂ کمال قرار دے سکتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اس دور کا لسانی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ”... اس دورِ زوال میں وہ بند، جو فارسی زبان نے اردو زبان کے دریا پر باندھ رکھا تھا، ٹوٹ گیا۔ اس بند کے ٹوٹتے ہی سوکھی، پیاسی زرخیز زمین سرسبز وشاداب ہو گئی اور ادب کا رشتہ براہِ راست عام آدمی سے قائم ہو گیا... فارسی زبان کے مسندِ اقتدار سے ہٹتے ہی اردو شاعروں کو بھی وہی مقام مل گیا اور دربار، سرکار، امرا و نوابین کی ویسی ہی سرپرستی حاصل ہو گئی جو اب تک صرف فارسی گویوں کو حاصل تھی... اردو شاعری برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی۔ اردو زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے تصرف میں لا کر اس معاشرے نے نئے سرے سے خود کو دریافت کیا تھا۔“ ۲۳

میر وسودا کے دور میں اردو زبان فارسی سے اکتسابِ فیض کے باوصف اپنی انفرادی حیثیت سے جانی پہچانی جاتی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے میں اس دور کی قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مختلف اصنافِ سخن میں فنی اصولوں کی پابندی کی گئی۔ بندشوں کی چستی، محاوروں کا برمحل اور عام زبان کا ادبی سطح پر استعمال، فارسی وعربی لفظوں کو صحتِ تلفظ کے ساتھ برتنے، صنائع بدائع کو فنی چابک دستی کے ساتھ اور بحور اور قافیہ وردیف کو صحت وحسن کے ساتھ استعمال کرنے پر خاص زور دیا گیا... اس دور میں ندرتِ بیان پر بھی زور دیا گیا۔ ایسی فارسی تراکیب کے استعمال کو جائز سمجھا گیا جو اردو زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہوں... اس پوری صدی میں ادبی زبان وبیان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی کہ اگر جعفر زٹلی (۱۷۱۳ء) کی زبان کا آبرو (۱۷۳۳ء) کی زبان سے، آبرو کی زبان کا یقین (۱۷۵۵ء) اور میر کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو یقین نہیں آتا کہ اتنی بڑی تبدیلی اتنے کم عرصے میں زبان میں آ سکتی ہے۔ اس پوری صدی میں زبان مسلسل اپنے لہجے، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ کے ساتھ بدلتی رہی اور میر کی وفات تک اس نے ایک ایسی معیاری شکل اختیار کر لی جو آج ہم بولتے اور لکھتے ہیں۔ ۲۴

اٹھارویں صدی کے اختتام پر اردو زبان ایک ایسے مرحلے پر پہنچی نظر آتی ہے جب اس کے صرف ونحو اور اصول وقواعد مرتب کرنے کے امکانات واضح نظر آتے ہیں، بلکہ انھی صرفی ونحوی خصوصیات پر اُنیسویں صدی میں بھی توجہ مرکوز رہی۔ اس دور کی زبان میں فارسی محاورات، مصادر، مرکبات اور سابقے لاحقے اردو زبان میں ترجمہ کر کے جز و زبان بنائے گئے۔ اس دور کے شعرا کے سرسری مطالعے سے اس طرز کے محاورات کی ایک طویل فہرست ترتیب دی جا سکتی ہے، مثلاً:

بازار گرم ہونا، مقام کرنا، بازی لے جانا، سر کرنا، بار پانا، خوش آنا، زنجیر کرنا، واہونا، تماشا کرنا، بوآنا، خو کرنا، دل ہاتھ سے جانا، جگر کرنا، کھال کھینچنا وغیرہ۔

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی رائے میں:

''ایک زبان سے دوسری زبان میں محاورہ کا ترجمہ کرنا مشکل ہی نہیں تقریباً ناممکن ہوتا ہے لیکن اردو اور فارسی کے قریبی رشتے نے اس مشکل کو بڑی حد تک دور کر دیا اور فارسی کے محاوروں کے ترجمے نہایت کثرت سے اردو میں رائج ہو گئے۔ ان سے اردو کے سرمائے میں اضافہ ہوا اور اس کے اسالیبِ نظم ونثر میں وسعت پیدا ہوئی نیز زبان جو اپنے مزاج میں دیسی اور پراکرتی عناصر کی کثرت کے باعث ہندی اور ہندوی کے روپ میں تھی، اس قدیم روپ سے نکل کر اردوئے معلّٰی میں داخل ہو گئی''۔ [۲۵]

تراجم کے علاوہ اس دور میں فارسی کے اسمائے مفعول کو اردو میں بلا تصرّف و ترجمہ شامل کیا گیا اور یہ صورت مرکبات تک محدود نہیں بلکہ بطور مفرد بھی استعمال ہوئی۔ مثلاً خوابیدہ، کاہیدہ، دریدہ، بالیدہ، تفسیدہ، زائیدہ، خراشیدہ، نشنیدہ، بافیدہ، نالیدہ اور شوریدہ وغیرہ۔ [۲۶]

اسمِ مفعول کی طرح فارسی کے بعض اسم فاعل بھی اس دور میں بجنسہٖ فارسی سے لیے گئے مثلاً گوینده، کشنده، پرنده، شنوا، نگراں، رواں دواں، کشاں وغیرہ۔ اس دور میں عربی و فارسی مرکبات کا استعمال زور پکڑ گیا اور اردو میں فارسی اضافتوں کا استعمال عام ہو گیا۔ میؔر اور ان کے زیر اثر غالب کے ہاں بھی محض سرسری مطالعے سے اس قسم کی تراکیب بکثرت مل جاتی ہیں۔ موئے آتش دیدہ، حلقۂ زنجیر، آتش زیرِپا، دامنِ کوہ، قافلۂ نکہت، ہنگامہ گرم کن، چراغ تہِ داماں، خانہ براندازِ چمن، خاکِ افتادہ ویرانہ، برقِ خرمن، یک بیاباں ماندگی، تیغِ ستم کشیدہ، باعثِ لطف زندگانی، یک حرفِ آرزوئے بہ لب نارسیدہ وغیرہ۔ [۲۷]

اردو میں پراکرتی افعال ومصادر کی کثرت ایک قدرتی لسانی واقعہ ہے البتہ امدادی افعال مثلاً ہونا، کرنا، دینا، لانا وغیرہ عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ بکثرت استعمال ہوئے ہیں۔ یہ الفاظ خواہ مصدر ہوں یا اسم جامد یا حاصل مصدر، صرف میؔر کا کلام سامنے رکھیں تو حسبِ ذیل صورتیں نظر آتی ہیں:

مائل ہونا، ظہور ہونا، رخصت چاہنا، فرصت ڈھونڈنا، آرام آنا، بسر کرنا، عاشق ہونا، موزوں کرنا، خیال چھوڑنا، اختیار کرنا، طالب ہونا، خبر آنا، مقدّر کرنا، تبسّم کرنا وغیرہ۔ اس فہرست کو میؔر کے معاصرین کا

کلام سامنے رکھ کر اور وسیع کیا جا سکتا ہے۔ دراصل یہی صورت اصلاحِ زبان کی سب سے اہم ہے کہ جس سے اردو کے سرمایۂ لسانی میں زبردست اضافہ ہوا۔[۴۸]

اس دور میں عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کے درمیان واو عطف کا استعمال عام ہے، جیسے:

ع: کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (میر)

ع: پوچھے ہے پھول و پھل کی خبر اب تو عندلیب (سودا)

اسی طرح اردو الفاظ کو عربی فارسی الفاظ کے ساتھ علامتِ اضافت سے ملانے کی مثالیں بھی ملتی ہیں، جیسے:

ع: اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھایئے (میر)

اس دور میں زبان منجھ کر صاف ہوگئی، کرخت اور کھردرے الفاظ کی جگہ نرم اور شائستہ الفاظ نے لے لی۔ لاگا کی جگہ لگا، لوہو کی جگہ لہو، جاگہ کی بجائے جگہ وغیرہ استعمال ہونے لگے۔ اس سارے دور میں لفظوں کو نرمانے کی طرف عام میلان ملتا ہے۔[۴۹]

یہ اردو زبان وادب کی خوش قسمتی ہے کہ میر وسودا کے بعد غالب جیسا نابغۂ روزگار اور عظیم فن کار میدانِ سخن میں اترا جس نے میر وسودا کے عہد کے لسانی ورثے پر اکتفا ہی نہیں کیا بلکہ اپنی اجتہادی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر اسے مزید اعتبار بخشا۔ غالب نے اپنی قوتِ تخلیق سے زبان و بیان کو وسعت بخشی، لفظیات کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنایا اور لسانی واسلوبیاتی سطح پر اپنے فنی اجتہادات کا لوہا منوالیا۔ غالب ایک ایسے باشعور ماہرِ لسانیات کے طور پر ابھرے جس نے اردو زبان کے لسانی امکانات کو غزل کے پیرائے میں سمو کر زبان کی ترقی کے عمل کو تیز تر کر دیا۔ غالب کی لفظیات، لسانی تشکیلات، تراکیب سازی، معنی آفرینی، آہنگ شعری، صوتیاتی محاسن، صرفی ونحوی امتیازات، املا کی صفات، صنائع لفظی و معنوی کے امکانات نے لسانی ترقی کی نئی راہیں متعین کیں۔ غالب نے زبان کے نوع بہ نوع تجربات کیے۔ ان کی مشکل پسندی سے لے کر سادہ گوئی تک یعنی کامیاب اخفا سے لے کر کامیاب ابلاغ تک زبان نت نئے تجربات سے ہم کنار ہوئی۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے غالب کی زبان دانی کا تجزیہ کرتے ہوئے درست لکھا ہے کہ:

> ''غالب کے فن میں زبان کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ وہ زبان کے بلند پایہ فن کار ہیں اور اس میں شبہ نہیں کہ انھوں نے زبان کے استعمال کو ایک فن بنا دیا ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں جمالیاتی اظہار کے لیے جو زبان استعمال کی ہے وہ زندگی سے بھرپور ہے۔ اس میں بڑی جولانی ہے، بڑی جدت ہے اور تازگی ہے، بڑی شگفتگی و شادابی ہے۔ غالب نے اس کو خوب بنایا، سنوارا اور نکھارا ہے اور اس میں شروع سے آخر تک ایک ہیرے کی طرح ترشی ہوئی کیفیت پیدا کر دی ہے... ان کی زبان ان کے تخلیقی مزاج کی آئینہ دار ہے... غالب نے زبان کو ایک نیا مزاج دیا ہے۔ اس کے استعمال میں ایک اجتہادی شان پیدا کی ہے اور اس اعتبار سے وہ ایک منفرد

حیثیت رکھتے ہیں۔‘‘ ۳۰؎

غالب کا لسانی شعور:

غالبؔ ایک عہد ساز ہی نہیں، زبان ساز شاعر بھی ہیں۔ انھوں نے اپنے ’’لطفِ گویائی‘‘ سے ایک نئی شعری لسانیات کی بنیاد رکھی۔ اگر انھیں زندگی میں سازگار حالات میسر آتے تو وہ یقیناً زبردست زبان دان اور ماہرِ لسان کا درجہ حاصل کرتے اور لسانیات کی بڑی خدمت کرجاتے اور ’’لسانیات‘‘ جسے فی زمانہ علم کا مرتبہ حاصل ہے وہ تقریباً ڈیڑھ صدی پیشتر ہی یہ رتبہ حاصل کر لیتا۔ انھوں نے نہ صرف اپنی شاعری کے پیرائے میں عملاً لسانی تبدیلیاں کیں بلکہ اپنے شاگردوں اور دوستوں کے نام مکاتیب میں بھی باریک لسانی مسائل پر اظہار خیال کیا جن کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ہم غالب کے لسانی شعور کا بخوبی ادراک کرسکتے ہیں۔

غالب اپنے عہد کے ایک مسلّم الثبوت استادِ سخن تھے اور لسانی امور کی اہمیت سے باخبر بھی۔ یوں تو اردو شاعری میں اصلاحِ سخن کی ایک باقاعدہ روایت کا سراغ ملتا ہے جہاں اپنے عہد کے ممتاز و مستند شعرا اکثر اپنے تلامذہ کے تخلیقی سرچشموں کو نکھارتے، ان کے شعری مذاق کی تربیت کرتے، زبان دانی کے رموز سکھاتے، ان کے کلام کے فنی محاسن کو پرکھتے، عروض و قواعد کی گتھیاں سلجھاتے نظر آتے ہیں تاکہ شاعری کے جوہر کو تاب دی جاسکے، کلام کو معائبِ سخن سے پاک کر کے فنی پختگی عطا کی جاسکے اور اسے شائستگی، روانی، ترنم اور حسنِ کلام کے جواہر سے مالا مال کیا جاسکے۔ اصلاحِ سخن کی اس ادبی روایت کو پروان چڑھانے والوں میں میرؔ و سوداؔ، مصحفیؔ و انشاؔ، آتشؔ و ناسخؔ اور مومنؔ و ذوقؔ کی قابلِ قدر خدمات اور اصلاحِ زبان کی کاوشیں کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں لیکن یہاں بھی مرزا غالب کا امتیاز برقرار ہے۔ خطوطِ غالب کا سرسری مطالعہ باور کراتا ہے کہ انھوں نے کس طور اپنے شاگردوں کی لسانی تربیت کا حق ادا کیا اور ان کے کلام کی اصلاح مع امثال و توجیہات پیش کیں۔

غالب کے مکاتیب غالب کے منجھے ہوئے لسانی شعور، فنِ شعر کے اسرار و رموز سے واقفیت اور زباں دانی کے حوالے سے ایک اہم دستاویز کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ ان کے استادانہ مرتبے کی عظمت ہی تھی کہ بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر نے بھی تلمیذ غالب ہونے میں فخر محسوس کیا۔ غالب کے اکثر مکاتیب میں ہمیں علمِ لسانیات سے متعلق باریک سے باریک تر مسائل کا بیان مل جاتا ہے۔ کہیں وہ اپنے شاگردوں کی قواعدی غلطیوں کی اصلاح کرتے نظر آتے ہیں تو کہیں علم عروض اور صنائع بدائع پر اظہار خیال کرتے ہیں، کہیں اشتقاقیات اور تراکیب سازی جیسے اہم مسائل کی گتھیاں سلجھاتے ہیں تو کہیں لغات و معنی کے امور پر تبادلہ خیال کرتے ہیں۔ کہیں اردو زبان میں دیگر زبانوں یعنی عربی، فارسی، ترکی اور ہندی کے دخیل الفاظ کی نوعیت سمجھا کر اردو کے دیگر زبانوں سے لسانی رشتوں اور لسانی جذب و انجذاب پر روشنی ڈالتے

ہیں۔ غالب جا بجا تذکیر و تانیث، واحد جمع، اسما و صفات، روز مرہ و محاورہ اور دیگر قواعدِ زبان سے متعلق اہم لسانی اشارے کرتے ہیں جو ان کے پختہ لسانی ادراک اور امورِ زبان دانی پر دسترس کے غماز ہیں۔

علم لسانیات کی بنیاد لفظ سے وابستہ مسائل و مباحث پر استوار ہے۔ بقولِ ڈاکٹر سلیم اختر:

> ''...لفظ میں بڑی تاثیر ہے، بڑی قوت ہے اور بڑا طلسم ہے۔ لفظ کا حسن استعمال تلوار کی دھار پر چلنے کا عمل ہے...الفاظ کے ظہور ترتیب میں حسن ترتیب اور ترتیب نو کے سلسلوں کو زبان قرار دیا جا سکتا ہے جب کہ لفظ اور لفظ شناسی سے وابستہ فنی امور لسانیات کے علم کی تشکیل کا باعث بنتے ہیں۔ یہی ہے لسانیات کی مختصر ترین الفاظ میں تعریف...''[۳۱]

الفاظ اپنی لچک پذیری کے لحاظ سے انقلاباتِ زمانہ کے ساتھ ساتھ اپنے انداز و اصوات، مفاہیم و اشکال بدلتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ کسی مخصوص جغرافیائی حدود میں رہنے والوں کی تہذیب و معاشرت، موسمی اثرات، رسم و رواج اور سیاسی و معاشی تبدیلیاں بھی لسانی تغیر کا سبب بنتی ہیں۔ وہی زبانیں زندہ و قائم رہتی ہیں جو ان تبدیلیوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت رکھتی ہوں۔ شاعرانہ کمال بھی اسی میں ہے کہ فرسودہ لفظوں کو نئی زندگی اور نئی توانائی بخشی جائے، مرجہ اور روایتی اسالیب و لفظیات سے انحراف کیا جائے، زبان کے دیرینہ پیمانوں میں نئی شراب انڈیلی جائے تا کہ شعر و زبان وقت کے بدلتے دھاروں کے ساتھ ساتھ خود کو ڈھال سکے اور زمانے کے بدلتے ہوئے مذاق اور امکانات کی امین ہو سکے۔

شعرِ غالب کے لسانی رویے اس حقیقت کے غماز ہیں کہ وہ اپنے عہد کے بہت بڑے لفظ شناس تھے۔ انھوں نے الفاظ کے در و بست اور حسنِ ترتیب کو بروئے کار لا کر شاعری کے پیرائے میں ساحری کی ہے۔ انھوں نے اپنے اشعار کے ایک ایک لفظ کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' بنا دیا ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس حوالے سے اپنے ایک مضمون میں رقم کرتے ہیں:

> ''غالب کے کلام کی دل کشی و اثر پذیری اور معنوی تہہ داری میں صرف فکر و خیال کی تازگی و ندرت کا ہاتھ نہیں ہے بلکہ...اس میں زبان کے فنی برتاؤ اور الفاظ کے تار و پود کو بھی خاصا دخل ہے۔ ان کا یہ دعویٰ ہے کہ:
>
> گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
> جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے
>
> بے دلیل نہیں ہے۔ انھوں نے اپنے اشعار کے ایک ایک لفظ کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنانے میں علم بیان و بدیع کے جملہ محاسن اور زبان و بیان کے سارے رموز و نکات سے کام لیا ہے۔''[۳۲]

غالب نے اپنی جدت پسند فطرت سے کام لے کر مرجہ الفاظ کو نئے مفاہیم عطا کیے اور جدتِ اسلوب کی بدولت اپنے مختصر سے دیوان کو تاثیر کا طلسم بنا دیا۔ بقولِ ڈاکٹر تحسین فراقی:

''اصل میں غالب کی زیست اور ذہن اکہرے نہیں، گہرے اور تہہ دار ہیں۔ ان کے اندر ایک نہیں سیکڑوں قیامتیں زندہ و بیدار ہیں۔ خیال وفکر اور جذبہ و احساس کی جدلیات نے انھیں ایک ایسی پیکارگاہ میں ڈھال دیا ہے جہاں زندگی اپنے تمام تصادمات و تعیّنات، تقاضوں اور تدبیروں اور رنگوں اور رمزوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ غالب ورق سادہ نہیں اور اگر کہیں سادہ ہیں بھی تمام آفتابی رنگ اس میں گھل مل کر ایک ہو گئے ہیں اور یوں اس سادگی میں تہہ داری پیدا ہو گئی ہے۔''[۳۳]

غالب ایک ذولسانئین شاعر تھے۔ انھوں نے بیک وقت فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں اپنی شاعرانہ عظمت کا لوہا منوایا۔ انھیں زبان و بیان پر جو قدرت حاصل تھی اس کو مدنظر رکھتے ہوئے ان کی زباں دانی اور لسانی شعور کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ یقیناً ان کا لسانی شعور بھی شعری شعور ہی کی طرح پختہ تھا۔ بالخصوص انھوں نے اردو غزل کو جس طور سنوارا اور نکھارا اور قحصِ الفاظ سے کام لیتے ہوئے اسلوبِ شعری اور اردو زبان کو جس طور لفظی و معنوی محاسن سے آراستہ کیا وہ قابلِ داد ہے۔ انھوں نے نہ صرف اردو غزل بلکہ زبانِ اردو کے لسانی امکانات کے نئے دریچے بھی وا کیے۔ ان کی یہ شاعرانہ تعلیاں بے جا نہیں ہیں:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے[۳۴]

پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی
رُوح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں[۳۵]

ہوں ظہوریؔ کے مقابل میں خفائی غالب
میرے دعوے پہ یہ حجّت ہے کہ مشہور نہیں[۳۶]

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت[۳۷]

غالب نے فارسی زبان پر دسترس اور عربی زبان کے رموز و قواعد سے واقفیت کے نتیجے میں زبان اردو کو ہمہ گیری عطا کی۔ غالب لسانی رموز و نکات پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری غالب کی زبان دانی اور لسانی شعور پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''زبان اور اس کے مختلف مسائل کے بارے میں ان کا ذوق، جو بڑا رچا ہوا اور پاکیزہ تھا، ان کا رہنما تھا۔ اردو تو ان کی اپنی زبان تھی، فارسی میں بھی وہ بالکل اہلِ زبان کا سا ذوق رکھتے تھے۔ دوسروں کی معمولی لغزشیں بھی ان کو کھٹک جاتی تھیں۔''[۳۸]

غالب کے لسانی شعور کو صیقل کرنے میں فارسی اساتذۂ سخن نے مضبوط کردار ادا کیا۔ اپنے خط میں اس لسانی تربیت کی سمت اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شیخ علی حزیں نے مسکرا کر بے راہ روی مجھ کو جتلائی۔ طالب آملی اور عرفی شیرازی کی غضب آلود نگاہ نے آوارہ اور مطلق العنان پھرنے کا مادہ جو مجھ میں تھا اُن کو فنا کر دیا۔ ظہوری نے اپنے کلام کی گہرائی سے میرے بازو پر تعویذ باندھا اور نظیری نے اپنی خاص روش پر مجھ کو چلنا سکھایا۔ اب اس گروہ والا شکوہ کے فیضِ تربیت سے میرا کلکِ رقاص، چال میں کبک ہے تو راگ میں موسیقار، جلوے میں طاؤس ہے تو پرواز میں عنقا...''[۳۹]

غالب کی فارسی دانی کے حوالے سے مولانا محمد حسین آزاد کی یہ رائے بھی بڑی اہم ہے۔ ''آبِ حیات'' میں لکھتے ہیں:

''حق پوچھو، یہ بڑے فخر کی بات ہے کہ ایک امیر زادے کے سر سے بچپن میں بزرگوں کی تربیت کا ہاتھ اٹھ جائے اور وہ فقط طبعی ذوق سے اپنے تئیں اس درجۂ کمال تک پہنچائے۔ وہ کیسی طبع لایا ہوگا جس نے اس کے فکر میں یہ بلند پروازی، دماغ میں یہ معنی آفرینی، خیالات میں ایسا انداز، لفظوں میں نئی تراش اور ترکیب میں انوکھی روش پیدا کی۔ جا بجا خود ان کا قول ہے... کہ زبان فارسی سے مجھے مناسبتِ ازلی ہے... مبدءِ فیاض کا مجھ پر احسانِ عظیم ہے۔ مأخذ میرا صحیح اور طبع میری سلیم ہے... مطابق اہل پارس کے منطق کا مزہ بھی ابدی لایا ہوں...''[۴۰]

اردو کی شعری روایت میں غالب میرؔ و سوداؔ کے مداح تھے، میرؔ کے معتقد تھے۔ ان کی زمینوں میں انھوں نے غزلیں بھی کہیں لیکن یہاں بھی ان کا رنگِ سخن میرؔ کے سہلِ ممتنع کے بجائے تازہ گوئی اور دقت آفرینی کی طرف مائل ہے اور یہ رنگِ سخن میر کے بجائے بیدلؔ اور عرفیؔ سے قریب تر ہے۔ شیخ محمد اکرام ''غالب نامہ'' میں لکھتے ہیں:

''واقعہ یہ ہے کہ اگرچہ ان کے ابتدائی اشعار اردو میں ہیں لیکن مضمون اور زبان کی تمام خصوصیات فارسی شاعری کی ہیں۔ مرزا اپنے اردو اور فارسی کلام میں وہ حدِ فاصل نہیں رکھتے تھے جو اس زمانے میں فارسی سے عوام کی ناواقفیت کی وجہ سے ہوگئی ہے۔ وہ ''گلِ رعنا'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ میں نے اردو شعر گوئی میں بھی وہی طریقہ اختیار کیا جو فارسی شاعری میں روا رکھا تھا۔ مرزا کی شاعری بقول ان کے ایک باغ کی طرح ہے جس کے دو دروازے ہیں؛ ایک اردو اور ایک فارسی...''[۴۱]

اردو اور فارسی شاعری کے اسی یکساں معیار کے سبب وہ ریختہ کو ''رشکِ فارسی'' اور فارسی رنگِ کلام کو ''نقش ہائے رنگ رنگ'' سے تعبیر کرتے ہیں۔

فرہنگ و فنِ لغت نویسی سے دلچسپی:

غالب کے مکاتیب میں فرہنگ اور علم لغت سے دلچسپی کے متعدد شواہد ملتے ہیں جس سے ان کی تنقیدی بصیرت اور لسانی اُپج کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس ذیل میں ڈاکٹر سلیم اختر کی درج ذیل

رائے قابلِ غور ہے:

''غالب اگر شاعر نہ ہوتا اور اس نے صرف لسانیات، زبان و بیان اور صرف و نحو کے مباحث پر قلم اٹھایا ہوتا تو یقیناً وہ ایک ماہر کا درجہ پاتا۔ اگر اس نے باقاعدگی سے لغت مدوّن کی ہوتی تو یقیناً یہ اہم کارنامہ ثابت ہوتی اور غالب، خانِ آرزو کے پائے کا لغت نویس تسلیم کیا جاتا۔''۴۲

علمی و لسانی مسائل کے معاملے میں غالب تحقیق و تفحص کے قائل تھے اور علمی مسائل میں آزادانہ رائے کی اہمیت کو سمجھتے تھے۔ وہ روایات کی کورانہ تقلید کو درست نہیں سمجھتے تھے کہ ماضی میں جو تحقیق غلط طور پر کی گئی ہے اسی کو حرفِ آخر مان کر مستقبل میں بھی اس کی اندھا دھند تقلید کی جاتی رہے۔ تحقیق کی دنیا کا کوئی فیصلہ حتمی اور آخری نہیں ہوتا بلکہ شعور و ادراک کی ترقی کے ساتھ ساتھ مسائل پر از سرِ نو نظر ڈالنا اور اس کے حسن و قبح کا معیار متعین کرنا اہم تحقیقی ضرورت ہے۔ ایک خط میں مرزا تفتہ کو لکھتے ہیں:

''یہ نہ سمجھا کرو کہ اگلے جو لکھ گئے ہیں، وہ حق ہے۔ کیا آگے آدمی احمق پیدا نہیں ہوتے تھے؟''۴۳

غالب ہند کے فرہنگ نویسوں سے بعض بنیادی اختلافات رکھتے تھے کیونکہ ان کی تحقیق کی بنیاد قیاس آرائی پر تھی اور تحقیق کی راہ میں اندازے اکثر غلط ثابت ہوتے ہیں۔ ہند کے فرہنگ نویسوں کے بارے میں غالب کی یہ رائے ملاحظہ کیجیے:

''ایک لطیفہ لکھتا ہوں۔ اگر خفا نہ ہو جاؤ گے تو حظ اٹھاؤ گے۔ جتنی فرہنگیں اور فرہنگ طراز ہیں، یہ سب کتابیں اور سب جامع مانند پیاز ہیں، تو بتو اور لباس در لباس، وہم در وہم اور قیاس در قیاس، پیاز کے چھلکے جس قدر اتارتے جاؤ گے، چھلکوں کا ڈھیر لگ جائے گا، مغز نہ پاؤ گے۔ فرہنگ لکھنے والوں کے پردے کھولتے جاؤ، لباس ہی لباس دیکھو گے، شخص معدوم، فرہنگوں کی ورق گردانی کرتے رہو، ورق ہی ورق نظر آئیں گے، معنی موہوم۔''۴۴

فرہنگ نویسوں کی سہل انگاری پر طنز کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''ظرافت پر مدارِ تحقیق نہیں ہے۔ آپ کے خاطر نشیں کرتا ہوں جو میرے دل نشیں ہے۔ فرہنگ نویسوں کا قیاس، معنیِ لغات میں نہ سراسر غلط ہے، البتہ کمتر صحیح اور بیشتر غلط ہے۔ خصوصاً دکنی تو عجب جانا نہ ہے، لغو ہے، پوچ ہے، پاگل ہے، دیوانہ ہے، وہ تو یہ بھی نہیں جانتا کہ بائے اصلی کیا ہے اور بائے زائدہ کیا۔ حیران ہوں کہ اس کی جانب داری میں فائدہ کیا ہے؟....''۴۵

یہاں غالب کا اشارہ ''برہانِ قاطع'' کے مصنف کی جانب ہے۔ غالب کی مشہور تصنیف ''قاطعِ برہان'' کو نہ صرف ایک ادبی معرکے کی حیثیت حاصل ہے بلکہ یہ ان کی فنِ لغت نویسی اور زبان دانی سے دلچسپی کی بھی بیّن شاہد ہے۔ گو یہ کتاب ۱۸۶۲ء میں زیورِ طباعت سے آراستہ ہو کر منظرِ عام پر آئی لیکن اس کا سببِ تالیف ہم ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی (بغاوت) کو بھی قرار دے سکتے ہیں۔ غالب چونکہ انگریزوں کے وظیفہ خوار تھے اس لیے انھوں نے مصلحتاً اپنے ہونٹ سی لیے اور گھر میں محصور ہو کر بیٹھ

رہے۔ گوشہ نشینی میں وقت گزاری کے لیے مطالعۂ کتب کا سہارا لیا۔ غالب زیادہ تر کتابیں کرائے پر لے کر پڑھا کرتے تھے لیکن اب گھر سے باہر نکلنا جو موقوف ہوا تو گھر میں موجود کتب پر ہی اکتفا کیا۔ بقولِ مالک رام:

"گھر پر لے دے کر صرف دو کتابیں تھیں؛ دساتیر اور فارسی لغت کی مشہور کتاب "برہان قاطع" مولف محمد حسین تبریزی۔ فرصت کے اوقات میں وہ اسے الٹ پلٹ کر دیکھنے لگے۔ بغور دیکھنے پر وہ اس میں قدم قدم پر مختلف قسم کی اغلاط سے دوچار ہوئے۔ وہ کتاب کے حاشیے پر اشارات قلم بند کرتے رہے، کہیں سنجیدگی سے معنی کی تصحیح کر دیتے، کہیں اس کی لغویت پر کوئی لطیفہ یا چٹکلا لکھ دیتے۔ جب وسط ستمبر ۱۸۵۷ء میں شہر میں امن کی صورت قائم ہوئی... تو کسی نے ان سے فرمائش کی کہ ان حواشی کو یک جا لکھوا لیا جائے تو یہ فارسی کے طلبہ کے لیے مفید ہوں گے... چنانچہ یہ کتاب "قاطعِ برہان" کے عنوان سے ۱۸۶۲ء میں مطبع نولکشور لکھنؤ سے شائع ہوئی۔"[۴۶]

شیخ محمد اکرام "قاطعِ برہان" کی تخلیق کا اصل محرک "دستنبو" کو قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اس کتاب کو "دستنبو" کا ثمرِ ثانی سمجھنا چاہیے۔ "دستنبو" کی تحریر میں مرزا نے عربی الفاظ استعمال نہ کرنے کا التزام کیا تھا۔ اب انہیں الفاظ کے اصل اور معانی پر زیادہ غور کرنے کی ضرورت پڑی جس کے لیے انھوں نے فارسی لغت "برہانِ قاطع" کا غائر مطالعہ کیا۔ علاوہ ازیں اس وقت ان کے پاس پارسیوں کی کتاب "دساتیر" بھی تھی اور چونکہ عربی الفاظ ترک کرنے کی وجہ سے قدیم فارسی کے کئی الفاظ انہیں استعمال کرنے پڑے۔ انھوں نے دیکھا ہوگا کہ "برہان قاطع" میں جو معنی دیے ہیں وہ "دساتیر" کی عبارت پر نہیں پھبتے چنانچہ جب "دستنبو" ختم ہوگئی اور انھیں "برہان" کو بغور پڑھنے کی فرصت ملی تو انہیں کئی بے قاعدگیاں نظر آئیں۔"[۴۷]

محمد حسین بن خلف تبریزی متخلص بہ برہان کی "برہانِ قاطع" فارسی کی بہت اہم اور ضخیم لغت ہے جو ۱۶۵۲ء میں سلطان عبداللہ قطب شاہ کے دورِ حکومت میں گولکنڈہ میں مرتب کی گئی۔ یہ اپنے دور کی تقریباً تمام فارسی لغات میں سب سے زیادہ ضخیم ہے۔ اس کی ایک دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس سے پہلے کسی فرہنگ کی ترتیب حروفِ تہجی کے اعتبار سے نہیں پائی جاتی... اس میں الفاظ کے سارے معنی درج ہیں اور بعض الفاظ کے تلفظ بھی دیے گئے ہیں۔ اپنی ان تمام خوبیوں کی وجہ سے یہ کئی بار زیورِ طباعت سے آراستہ ہوئی۔ ان خوبیوں کے باوجود یہ لغت اغلاط سے یکسر پاک نہیں۔"[۴۸]

غالب کا اعتراض یہ تھا کہ ایک ایسی مستند فرہنگ کو، جسے نصابی کتاب کے طور پر مطالعہ کیا جاتا ہو اور جسے کتبِ حوالہ میں وقیع مقام حاصل ہو، فاش غلطیوں سے یکسر پاک ہونا چاہیے۔ گو غالب کی "قاطعِ برہان" سے تقریباً ایک صدی پیشتر سراج الدین خان آرزو کم وبیش چالیس ہزار فارسی الفاظ پر مشتمل "سراج اللغات" ترتیب دے چکے تھے اور "برہانِ قاطع" کی بیشتر اغلاط پر تنقیدی نظر ڈال چکے تھے۔ فنِ لغت نویسی کی غیر معمولی مہارت کے باوصف آرزو کی "سراج اللغات" تک قارئین کی رسائی نہ ہوسکی لیکن غالب کے

رسالے ''قاطع برہان'' کے منظرِ عام پر آتے ہی عوام الناس کی مخالفت کا ایک طوفان کھڑا ہو گیا کیونکہ قارئین ''برہانِ قاطع'' سے جذباتی لگاؤ رکھتے تھے اور اس کی بابت کچھ غلط کہنے سننے کے روادار نہیں تھے چنانچہ غالب کی ''قاطع برہان'' کی تکذیب میں متعدد کتب ضبطِ تحریر میں لائی گئیں، بقولِ ڈاکٹر سلیم اختر:

''... قاطع القاطع'' (مولوی امین الدین پٹیالوی) ''محرقِ قاطع'' (مولوی سعادت علی) ''ساطع برہان'' (مرزا رحیم بیگ) ''معرکۂ برہان'' (مولوی احمد علی) کی صورت میں جوابی کتب لکھی گئیں۔ ادھر غالب کے حمایتی بھی میدان میں اتر آئے جنھوں نے ''دافع ہذیان'' (مولوی بخت علی خاں) ''لطائفِ غیبی'' (سیف الحق) وغیرہ لکھیں۔ خود ''نامۂ غالب'' اور ''تیغ تیز'' کی صورت میں غالب نے بھی جوابات دیے اس بحث کا نتیجہ یہ ہوا کہ غالب نے ''قاطعِ برہان'' پر کام جاری رکھا چنانچہ معترضین کے اعتراضات اور اپنے جوابات کی سند میں مزید شواہد پر مبنی ''درفشِ کاویانی'' (دسمبر ۱۸۶۵ء) طبع کرائی... آج ''برہانِ قاطع'' اور اس انداز کے دیگر لغات متروک ہیں۔''[۴۹]

اُس زمانے میں گولکنڈہ کے مسلمانوں کی بول چال کی زبان تحریف شدہ فارسی تھی۔ اس میں دکن کی ہندی کے الفاظ شامل ہو گئے تھے۔ گولکنڈہ تلنگانہ کے صوبے میں واقع ہے اور اس کی اصل زبان مسلمانوں کی آمد سے پہلے تلنگی تھی۔ محمد حسین برہان نے گولکنڈہ کے تلنگی فارسی کے الفاظ کو بھی ادبی فارسی کے طور پر تحریر کیا ہے جسے دیکھ کر غالب جیسا فارسی داں ذہنی کوفت کا شکار ہوئے بنا نہ رہ سکا۔[۵۰]

غالب نے قاطع برہان لکھ کر گویا بھڑوں کے چھتے میں ہاتھ ڈال دیا۔ بقولِ غالب ''قاطع برہان کا لکھنا کیا ہوا گویا باسی کڑھی میں اُبال آیا۔''[۵۱] لیکن اس قضیے کے نتیجے میں ادبی ماحول کا رخ پہلی بار لسانی مباحث کی جانب مبذول ہوتا نظر آتا ہے یہاں تک کہ خود غالب شعر و سخن سے دست کش ہو کر مخالفین کے جواب دینے میں مصروف ہو گئے۔ غالب نے مخالفین کی طرف سے اٹھائے جانے والے اعتراضات کے جواب میں ایک طویل خط مولوی رحیم بیگ مولف ''ساطع برہان'' کے نام تحریر کیا جو نہ صرف اپنے موضوع کے اعتبار سے ایک مکمل تصنیف کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ مرزا غالب کی زبان دانی اور لسانی مسائل پر دسترس کا عکاس بھی ہے۔ بعدازاں یہ طویل خط بعنوان ''نامۂ غالب'' شائع ہوا۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی کے خیال میں:

''نامۂ غالب'' برہانِ قاطع اور قاطعِ برہان کے قضیے سے متعلق غالب کی سب سے اہم تصنیف ہے۔ غالب نے اس میں بعض ادبی و لسانی مباحث کو چھیڑا ہے... اس کا انداز اور لب و لہجہ عالمانہ سنجیدگی کے ساتھ ہم آہنگ ہے لیکن اس کے باوجود غالب کی ذہانت اور ان کی شخصیت کی پہلو دار کیفیت نے اس میں جگہ جگہ وہ رنگ و آہنگ بھی پیدا کر دیا ہے جو ایک شمشیرِ جوہر دار میں ہوتا ہے۔''[۵۲]

اس قضیے کی نوعیت علمی، ادبی اور لسانی تھی۔ غالب کو ان تینوں پہلوؤں سے گہرا لگاؤ تھا۔ اس لگاؤ نے ان سے ''نامۂ غالب'' لکھوائی۔ ان کی یہ کتاب اگرچہ مختصر ہے لیکن اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس کو پڑھ کر اس ادبی بحث کی ایک تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔[۵۳]

''نامۂ غالب'' ہر لحاظ سے ایک عالمانہ تصنیف ہے اور اس میں شروع سے آخر تک ایک عالمانہ سنجیدگی کی لہر سی دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہاں غالب کا انداز معاندانہ نہیں بلکہ دوستانہ انداز میں چند نکات کی وضاحت کی گئی ہے... یہاں غالب نے بڑے سلیقے سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور بڑے منطقی انداز میں اپنے نظریات کی وضاحت کی ہے۔ غالب کے نزدیک دینی اور ادبی و لسانی مسائل دونوں میں اختلاف ہو سکتا ہے اور ہونا چاہیے اس لیے اگر انھوں نے ''برہان قاطع'' کی غلطیوں پر قلم اٹھایا تو کون سا گناہ کیا۔[۵۴]

غالب فارسی کے فرہنگ نویسوں کے بارے میں اپنے تاثرات کچھ اس طور قلم بند کرتے ہیں:

> ''اگرچہ قاطعِ برہان میں جا بجا لکھتا آیا ہوں، مگر اب ہندی کی چندی کر کے لکھتا ہوں کہ یہ عقیدہ میرا ہے کہ فرہنگ لکھنے والے جتنے گزرے ہیں سب ہندی نژاد ہیں، ہاں علمِ صرف و نحوِ عربی میں بقدرِ تحصیل مسلّم اور استاد ہیں۔ علمِ صرف و نحو کی کتب درسی موجود ہیں، جس نے چاہا اس نے استاد سے ان کتب کو پڑھ لیا ہے۔ فارسی کے جو فرہنگ ان حضرات نے لکھے ہیں، مطالبِ مندرجہ کس اصول پر منضبط کیے ہیں اور اس کا علم کس استاد سے حاصل کیا ہے؟... قواعد فارسی کا رسالہ اہلِ زبان میں سے کس نے لکھا ہے اور ان ہوس پیشہ فرہنگ لکھنے والوں نے وہ رسالہ کس فاضلِ عجم سے پڑھا ہے۔''[۵۵]

غالب کو ہندوستان کے فرہنگ نویسوں سے یہ اصولی اختلاف تھا کہ وہ مسائل لغات کے بیان میں اہلِ زبان سے رجوع نہیں کرتے بلکہ بیشتر قیاس کو تحقیق کی بنیاد قرار دیتے ہیں جب کہ فرہنگ نویسی اس امر کی متقاضی ہے کہ کسی زبان اور اس کے محاورات کے ذیل میں اہلِ زبان ہی کی رائے کو درجۂ استناد حاصل ہونا چاہیے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری غالب کے لسانی شعور کی بابت لکھتے ہیں:

> ''زبان اور اس کے محاورات کے باب میں دراصل اہلِ زبان کے سوا وہ کسی کو مستند نہ جانتے تھے اور کسی نزاعی مسئلے میں زباں دان کے کسی استعمال کو سند نہ مانتے تھے۔ اس کا ایک ثبوت تو وہ استفتا ہے جو انھوں نے اہلِ علم سے کیا تھا اور جس میں ایک سوال یہ بھی تھا:
>
> ''لغت فارسی کی حقیقت اور حروف کی حرکت میں فردوسی اور خاقانی سچے ہیں یا ہندوستانی فرہنگ لکھنے والے؟ مطلب یہ ہے کہ فردوسی اور خاقانی اہلِ زبان ہیں، ان کے مقابلے میں ہندوستان کے کسی فرہنگ نگار کا قول سند نہیں۔ دوسرا ثبوت یہ ہے کہ غالب رام پور گئے تو وہاں کے ایک فارسی دان خلیفہ احمد علی نے عرفی کے دو شعروں پر زبان اور محاورے سے متعلق کچھ اعتراضات کیے۔ اس سلسلے میں غالب، خلیفہ صاحب کو ایک خط لکھا:

''گوش کا استعمال انداختن کے ساتھ اگر شعرائے ہند کے کلام میں آیا ہوتا تو ہم اس کی سند اہلِ زبان کے کلام میں ڈھونڈتے۔ جب وہ خود عرفی نے لکھا ہے تو ہم سند اور کہاں سے لائیں؟ قواعدِ زبانِ فارسی کا مآخذ تو ان حضرات کا کلام ہے۔ جب ہم انھی کے قول پہ اعتراض کریں گے تو اس اعتراض کے واسطے قاعدہ کہاں سے لائیں گے؟... عرفی کی زبان سے جو نکل جائے وہ سند ہے اور ہمارے واسطے وہ قاعدۂ محکم ہے وہ مطاع ہے اور ہم اس کے مقلد اور مطیع ہیں...''[۵۶]

غالب نے اپنے مکاتیب میں لغاتی مسائل کی جو گرہیں کھولی ہیں ان کی ایک جھلک درج ذیل اقتباسات کی روشنی میں دیکھی جا سکتی ہے۔

مثال نمبرا: ''شیہہ'' بہ معنی ''صدائے اسپ'' لغتِ فارسی ہے۔ بہ شینِ مکسور و یائے معروف و ہائے ہوز، مفتوح و ہائے ثانی زدہ اور عربی میں اس کو ''صہیل'' کہتے ہیں۔ ''صیہہ'' کوئی لغت نہیں ہے، نہ عربی نہ فارسی۔ اگر غنیمت کے کلام میں ''صیہہ'' لکھا ہے تو کاتب کی غلطی ہے۔ غنیمت کا کیا گناہ۔''[۵۷]

مثال نمبر۲: ''جود'' لغتِ عربی ہے بہ معنی ''بخشش'' جواد صیغہ ہے۔ صفتِ مشبہ کا بے تشدید۔ اس وزن پر صیغۂ فاعل میری سماعت میں جو نہیں آیا تو میں اس کو خود نہ لکھوں گا مگر جب کہ نظیری شعر میں لایا اور وہ فارسی کا مالک اور عربی کا عالم تھا تو میں نے مانا۔''[۵۸]

مثال نمبر۳: ''زمان'' لفظِ عربی ''ازمنہ'' جمع، دونوں طرح فارسی میں مستعمل۔ ''زمانے''، ''یک زمان''، ''ہر زمان''، ''زمان زمان''، ''دریں زمان''، ''دراں زمان'' سب صحیح اور فصیح۔ جو اس کو غلط کہے وہ گدھا... سنو میاں میرے وطن یعنی ہندی لوگ جو وادیٔ فارسی دانی میں دم مارتے ہیں، وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں، جیسا وہ گھا گھس الّو عبدالواسع ہانسوی لفظ ''نامراد'' کو غلط کہتا ہے اور یہ الّو کا پٹھا قتیل صفت کدہ و شفقت کدہ و نشتر کدہ کو اور ہمہ عالم و ہمہ جا کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں بھی ویسا ہی ہوں جو یک زمان کو غلط کہوں گا؟ فارسی کی میزان یعنی ترازو میرے ہاتھ میں ہے۔ للہ الحمد وللہ الشکر''[۵۹]

حقیقت تو یہ ہے کہ غالب کی تنقید اور اعتراضات کے نتیجے میں ''برہانِ قاطع'' کی شہرت میں بھی غیر معمولی اضافہ ہو گیا، بقولِ پروفیسر نذیر احمد:

''انیسویں صدی کا سب سے بڑا علمی و ادبی معرکہ ''برہانِ قاطع'' ہی سے متعلق ہے۔''[۶۰]

غالب نے لغات نویسی کے حوالے سے جو اعتراضات اٹھائے وہ بیشتر صحیح تھے۔ غالب کا بنیادی مقصد تو اصلاحِ زبان اور مستند حوالوں کی اہمیت اجاگر کرنا تھا۔ غالب اس امر سے بھی بخوبی آگاہ تھے کہ فارسی اور سنسکرت میں کافی حد تک توافق موجود ہے لیکن ایک مستند لغت میں اس فرق کی واضح نشان دہی ہونا چاہیے۔ بقول ڈاکٹر ریحانہ خاتون:

''غالب خود اس بات کے قائل تھے کہ فارسی اور سنسکرت میں اتنا زیادہ توافق پایا جاتا ہے کہ ان کا شمار کرنا بہت مشکل ہے... ''قاطعِ برہان'' میں غالب نے آخری ۵۸ صفحات میں توافقِ لسانین کے تحت جو الفاظ آتے ہیں ان کی ایک طویل فہرست درج کی ہے۔''٦١

فنِ لغت نویسی کے حوالے سے غالب کی غیر معمولی دلچسپی اور بصیرت سے انکار ممکن نہیں۔ بیشتر محققین اس بات پر متفق ہیں کہ ''برہانِ قاطع'' اور ''قاطعِ برہان'' کے علمی و ادبی معرکے میں غالب حق پر تھے۔ مالک رام کی رائے کے مطابق:

''بہر حال ایک بات بالکل واضح ہوگئی کہ مرزا اپنے دعوے میں حق بجانب تھے۔ انھوں نے یہ ثابت کردیا کہ ہندوستانی فارسی دان ہرگز قابلِ اعتبار نہیں۔''٦٢

شیخ محمد اکرام کا تبصرہ ملاحظہ کیجیے:

''عام اغلاط اور الفاظ کے معنی سے قطع نظر فنِ لغت میں مرزا نے جو اصول وضع کیے ہیں... وہ بیشتر صحیح ہیں۔ مثلاً مرزا کا یہ خیال کہ اگر لغت میں مصدر کے معنی دیے جائیں تو مشتق کے معنی دینے کی ضرورت نہیں رہتی، درست ہے اور اس اصول کو نظر انداز کر کے مصنفِ برہان نے الفاظ کا ذخیرہ بہت بڑھا دیا ہے۔ اسی طرح شعرا نے الفاظ سے جو معنی استعارے کے طور پر کسی خاص نظم سے مراد لیے تھے انھیں بھی مصنف نے مستقل لغت کے طور پر درج کردیا تھا...۔''(٦٣)

قصہ مختصر مذکورہ لسانی امور پر غالب کی بحث اور لے دے کا یہ مثبت نتیجہ تو ضرور نکلا کہ تحقیقِ لغت میں اہلِ زبان کی اسناد کی اہمیت کا اعتراف کیا گیا، تحقیقِ لغت میں اندازوں اور قیاس آرائیوں کی مذمت ہوئی، دیگر صرفی و نحوی مسائل کی طرف رجوع کیا گیا، نتیجتاً فنِ لغت نویسی کے رہنما اصول و قواعد منضبط ہوکر سامنے آگئے جس نے آنے والے زمانوں کے ماہرینِ لسانیات اور لغت نویسوں کے لیے آسانیاں پیدا کردیں۔

قواعدِ زبان اور صرفی و نحوی مسائل پر نظر:

غالب کے فکر و فن پر روشنی ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نرے شاعر و نثر نگار ہی نہیں بلکہ زبان و ادب کے دیگر پہلوؤں اور مسائل پر بھی گہری نظر رکھتے تھے، بالخصوص قواعدِ زبان اور لسانی اسرار و رموز سے واقفیت ایک ایسی ٹھوس حقیقت ہے جسے کسی طور جھٹلایا نہیں جاسکتا۔ غالب اپنے عہد کے ایک مشّاق زبان دان اور لسانی امور کے ماہر تھے۔ انھوں نے اپنے مکاتیب میں اپنے تلامذہ کی اصلاحِ کلام اور صحتِ زبان کے حوالے سے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ اردو زبان کا قابلِ فخر سرمایہ اور صرفی و نحوی مسائل پر ان کے گراں قدر خیالات کا گنجینہ ہے۔ تحقیقِ زبان کے حوالے سے غالب کے ان کلیدی خیالات کو پیشِ نظر رکھنا نہایت سود مند ثابت ہوسکتا ہے۔ غالب قواعد و انشا کے حوالے سے بعض ایسے نکات بیان کرتے ہیں جن کی روشنی میں مسائلِ زبان کی توجیہ بہتر طور پر کی جاسکتی ہے۔ ڈاکٹر شوکت

سبزواری غالب کے لسانی شعور پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''...وہ روشن طبع، تیز ذہن اور صحیح ذوق کے مالک تھے۔ صحیح چیز کے پرکھنے کا ان میں جوہر تھا۔ تحقیق کے لیے بہت کم ان کو چھان بین کی ضرورت پڑتی تھی بالخصوص زبان اور اس کے مختلف مسائل کے بارے میں ان کا ذوق، جو بڑا رچا ہوا اور پاکیزہ تھا، ان کا رہنما تھا۔ اردو تو ان کی اپنی زبان تھی، فارسی میں بھی وہ بالکل اہلِ زبان کا سا ذوق رکھتے تھے۔ دوسرے لوگوں کی معمولی لغزشیں بھی ان کو کھٹک جاتی تھیں۔ غالب نے سلامت طبع اور استقامتِ ذہن کی اس کیفیت کو ایک خط میں ''نفسِ مطمئنہ'' سے تعبیر کیا ہے''۔[۶۴]

ڈاکٹر شوکت سبزواری ایک اور جگہ غالب کی محققانہ بصیرت پر روشنی ڈالتے ہوئے فرماتے ہیں:

''اردو ادب میں غالب کو ایک شاعر کی حیثیت سے بڑی شہرت حاصل ہے۔ زبان دان اور محقق کی حیثیت سے لوگ انھیں بہت کم جانتے ہیں۔ وہ زبان کے پارکھ اور مبصر بھی اسی درجے کے تھے جس درجے کے شاعر تھے... جس طرح عمر خیام کی ریاضی اور فلسفے میں بے مثال مہارت ان کی شاعری کے مقابلے میں ابھرنے نہ پائی، غالب کی زبان دانی غالب کی شاعری کے سامنے دب کر رہ گئی... غالب کی زبان دانی اور زبان و ادب کے مسائل پر بصیرت و تبحر کچھ وجدانی قسم کا تھا... ان کی تحقیق میں اجتہاد کی شان ہے۔''[۶۵]

قواعدِ زبان اور صرفی و نحوی مسائل کے حوالے سے غالب کی تحقیقی آرا کا تجزیہ کرنے اور اردو کلامِ غالب میں غالب نے عملاً جو لسانی اجتہادات برتے ہیں ان کا مطالعہ کرنے سے پیشتر اس امر کا سرسری جائزہ لینا بھی ضروری ہے کہ آخر زبان و ادب میں قواعد کی کیا اہمیت اور ضرورت ہے؟ ڈاکٹر فرمان فتح پوری قواعد کی تشریح اس طور کرتے ہیں:

''قواعد جمع ہے ''قاعدہ'' کی۔ اصطلاح میں قواعد سے مراد زبان کا وہ علم ہے جس میں زبان کی ساخت، حروف کی تعداد، الفاظ کی قسمیں، تذکیر تانیث کے اصول، واحد جمع کے قاعدے، الفاظ سازی کے قوانین، افعال، افعال کی قسمیں، مفرد و مرکب الفاظ، جملوں کی بناوٹ اور قسمیں، فاعل، مفعول اور حرفِ جار کے استعمال اور اس قسم کے دوسرے مسائل زیر بحث آتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ ساری باتیں علمِ زبان کے لیے خاصی اہم اور مفید ہیں۔''[۶۶]

دراصل ہر زبان کا ہیولیٰ کچھ اصول و قواعد کے تحت تیار ہوتا ہے جن پر بڑی حد تک اس زبان کی صحت اور درستی کا دار و مدار ہوتا ہے۔ ان قواعد کے جاننے سے مادری زبان کے علاوہ دیگر زبانوں کو سیکھنے میں سہولت پیدا ہوتی ہے۔ گو اہلِ زبان کو زبان کے اصول اور قاعدے پڑھنے اور سیکھنے کی چنداں ضرورت نہیں ہوتی لیکن کسی غیر زبان کو بولنے اور لکھنے کے لیے لامحالہ قواعدِ زبان کی طرف بھی رجوع کرنا پڑتا ہے اور اسی ضرورت کے تحت قواعدِ زبان اور صرف و نحو کی تدوین کا آغاز ہوا۔ فورٹ ولیم کالج کے ''صاحبانِ عالی شان'' نے جب اردو سیکھنے کی طرف باضابطہ طور پر توجہ دی تو اردو صرف و نحو کی کتب کی

تالیف وتدوین کی طرف بھی توجہ مبذول ہوئی، تاہم اہلِ ہند میں اوّل اوّل قواعدِ زبان پر قلم اٹھانے والوں میں میرانشاء اللہ خاں انشا کا نام سرِفہرست ہے۔ بقولِ مولوی عبدالحق:

''اہلِ ہند میں سب سے اوّل اس مضمون پر اردو کے مشہور شاعر میر انشاء اللہ خاں انشاد ہلوی نے قلم اٹھایا۔ ان کی کتاب ''دریائے لطافت'' (۱۲۲۳ھ/۱۸۰۲ء) بعہدِ نواب سعادت علی خاں بہادر لکھی گئی۔ اس میں علاوہ قواعدِ صرف ونحو کے عورتوں کے محاورات، مختلف قوموں کی بولیاں اور گفتگوئیں اور طرح طرح کی نظم ونثر بھی شریک ہے... باوجودیکہ اس کتاب کو تالیف ہوئے مدت گزر چکی ہے لیکن اس وقت بھی وہ بے مثل اور قابلِ قدر کتاب ہے۔''[۶۷]

قواعدِ زبان اس اعتبار سے بہت اہمیت رکھتے ہیں کہ انھی کی بدولت ہم کسی زبان کو اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنا سکتے ہیں اور مافی الضمیر فصیح وبلیغ پیرائے میں ادا کرنے پر قادر ہوجاتے ہیں، تاہم بیشتر ماہرینِ لسانیات اس امر پر متفق ہیں کہ ایک بچے کے لیے زبان سیکھنے کا بہترین وسیلہ وہ ماحول اور معاشرہ ہے جس میں بچہ جنم لیتا اور پرورش پاتا ہے۔ یہاں وہ قواعد کا سہارا لیے بغیر بھی زبان کو اپنے اظہارِ خیال کے لیے برتنے پر قدرت رکھتا ہے۔ گویا بقولِ رشید حسن خاں:

''زبان پہلے بنتی ہے، قواعد ولغت کی کتابیں بعد کو مرتّب کی جاتی ہیں۔''[۶۸]

زبان ایک زندہ حقیقت ہے جو ہر لحہ متحرّک رہتی ہے اور تغیّرات وتبدیلیوں سے دوچار رہتی ہے بالخصوص دخیل الفاظ کے طفیل زبان میں گوناگوں تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ بقولِ رشید حسن خاں:

''جب کسی زبان کے الفاظ کسی دوسری زبان میں اپنی جگہ بنالیتے ہیں تو ان کی پہلی والی صورت برقرار نہیں رہتی بلکہ اس کا رنگ روپ اس زبان کے ملاپ سے قابلِ ذکر حد تک بدل جاتا ہے کیونکہ ہر زبان دوسری زبان سے الفاظ مستعار لینے کے بعد اسے اپنے مزاج سے مطابقت دینے کی کوشش بھی کرتی ہے۔''[۶۹]

اگر کسی زبان میں یہ صلاحیت موجود نہیں تو وہ زندہ اور متحرک کہلانے کی مستحق نہیں بلکہ جامد اور مردہ زبانوں کے دائرے میں شامل کیے جانے کی حق دار بن جاتی ہے۔ کسی زبان کی وسعت، صلاحیت اور طاقت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ وہ دوسری زبانوں سے وارد ہونے والے لفظوں کو کس طرح اور کس حد تک اپنے سانچے میں ڈھال سکتی ہے کیونکہ دوسری زبان کے داخل ہونے سے صرفی ونحوی سطح پر بھی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ شاعری کے حوالے سے دیکھا جائے تو شاعر محض لغت کے تلفظ ہی کی پیروی نہیں کرتا بلکہ شعری ضرورتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے متعدد الفاظ کا املا اور تلفظ لغت سے ہٹ کر بھی برتتا ہے۔ بقولِ مولانا محمد حسین آزاد:

''ہر زبان کے فصحا کا قاعدہ ہے کہ اپنی زبان میں تصرفاتِ لطیف سے ایجاد کرکے نئے الفاظ اور اصطلاحیں پیدا کرتے ہیں۔ ہماری اردو بھی اس میدان میں کسی سے پیچھے نہیں رہی۔''[۷۰]

اردو ایک ملواں اور مخلوط زبان ہے جس میں عربی، فارسی، ہندی اور دیگر مقامی بولیوں اور زبانوں

کے الفاظ کی اچھی خاصی تعداد موجود ہے لیکن اس تال میل کے باوصف اس کی اپنی ایک جداگانہ حیثیت برقرار ہے۔ لہٰذا اردو زبان کے قواعد پر نہ عربی صرف ونحو کا اطلاق کیا جا سکتا ہے، نہ فارسی قواعدِ زبان کا تتبع کیا جا سکتا ہے اور ہندی نژاد ہونے کے باوجود صرفی ونحوی اعتبار سے سنسکرتی قواعد کی مکمل پیروی کی جا سکتی ہے۔ بدلتے ہوئے لسانی ڈھانچے کے تناظر میں زبان کے ٹھوس، جامد اور دوٹوک قواعد ترتیب دینا بھی کارِ فضول ہے چنانچہ زبان اور قواعد کے حوالے سے رشید حسن خاں کی اس رائے پر غور ضروری ہے کہ:

"زبان میں قواعد کی پابندیاں ٹوٹتی رہتی ہیں اور اس کے نتیجے میں بہت سے نئے لفظ بھی بن جاتے ہیں اور نئے لفظوں کے اضافے سے زبان کا دامن وسیع ہوتا ہے۔ اردو میں تو بہت سے لفظ اسی طرح بنے ہیں۔ اگر قاعدوں کی پابندی ہی کی جاتی رہتی تو یہ ذخیرہ عالم وجود میں آ ہی نہیں سکتا تھا۔ جب کوئی لفظ بن جائے اور رواج پا جائے تو اسے قبول کر لینا چاہیے۔ قواعد کی خاطر ارتقائے زبان پر پابندیاں نہیں لگائی جا سکتیں بلکہ زبان کی خاطر قواعد کو لچک دار بننا پڑے گا۔"[۱]

غالب کو "قواعدِ زبان" کے ایک بلند پایہ استاد کا درجہ حاصل ہے۔ انھوں نے اپنے مکاتیب میں اپنے تلامذہ کو نہ صرف شعری رموز سکھائے بلکہ اصلاحِ زبان کے حوالے سے بھی اپنے گراں قدر خیالات پیش کیے ہیں۔ ذیل میں چیدہ چیدہ قواعدی مسائل کی بابت غالب کی آرا کا تجزیہ کیا جائے گا تا کہ ان کے لسانی شعور پر روشنی ڈالی جا سکے۔

یائے تحتانی اور ہمزہ:

صوتیاتی اعتبار سے دیکھا جائے تو ہمزہ ایک بے آواز علامت ہے۔ زبان کو اگر صوتیات کا علم کہا جائے تو ایک علامتِ بے صوت کا استعمال چہ معنی دارد؟ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ "ہمزہ کیوں؟" کے باب میں رقم طراز ہیں:

"اردو میں صدیوں سے ایک رسم چلی آتی ہے کہ اٹھئے، کیجئے، چاہئے، کئے، دئے، لئے وغیرہ الفاظ کو اکثر ہمزہ سے لکھتے ہیں، سو سب آنکھیں بند کیے اسی لکیر کو پیٹتے جا رہے ہیں... واقعہ یہ ہے کہ عربی میں ہمزہ کی حیثیت اک مصمتے کی ہے جب کہ اردو میں یہ مصمتہ نہیں۔ اردو میں اس کی اپنی الگ سے کوئی آواز نہیں... اردو کے اچھے اچھے ادیب بھی اوپر ہمزہ لکھتے ہیں اور نیچے دو نقطے بھی لگا دیتے ہیں۔ اردو میں اس کا رواج اب "غلط العام" کا درجہ حاصل کر چکا ہے۔"[۲]

غالب غلطیوں کے معاملے میں عوام کی پیروی کے قائل نہیں تھے اور ہمزہ کے مسئلے سے متعلق انھوں نے جو رائے ڈیڑھ صدی پیشتر دی تھی نارنگ کا مضمون اسی کی صدائے بازگشت محسوس ہوتا ہے۔ غالب کہتے ہیں:

"... غلطی میں جمہور کی پیروی کیا فرض ہے؟ یاد رکھو یائے تحتانی تین طرح پر ہے۔
جزوِ کلمہ (مصرع)

اے سرنامہ نام تو عقل گرہ کشائے را

یہ ساری غزل اور مثل اس کے جہاں یائے تحتانی ہے جز وکلمہ ہے۔ اس پر ہمزہ لکھنا گویا عقل کو گالی دینا ہے۔ دوسری تحتانی مضاف ہے، صرف اضافت کا کسرہ ہے، ہمزہ وہاں بھی مخل ہے جیسے آسائے چرخ یا آشنائے۔ قدیم توصیفی، اضافی، بیانی کسی طرح کا کسرہ ہو ہمزہ نہیں چاہتا... تیسری دو طرح پر ہے یائے مصدری اور وہ معروف ہوگی۔ دوسری طرح تو حید وتنکیر و مجہول ہوگی۔ مثلاً مصدری آشنائی جہاں ہمزہ ضرور بلکہ ہمزہ نہ لکھنا عقل کا قصور..."[۳۱]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ایک طویل تحقیق کے بعد ہمزہ کے باب میں درج ذیل نتائج پیش کرتے ہیں:

۱۔ ہمزہ کے معاملے میں بنیادی چیز تلفظ ہے۔ اگر کسی لفظ میں دو مصوتے ساتھ ساتھ آئیں (رسائل، تائب، عجائب، فائدہ، کھائے، آؤ، گے، فرمایئے، اٹھایئے، آیئے، جایئے) تو اسے ہمزہ سے لکھنا چاہیے ورنہ نہیں... اردو میں دو مصوتوں کا جوڑ جہاں "عین" سے آتا ہے وہاں ہمزہ استعمال نہیں ہوتا۔

۲۔ جن الفاظ میں مصوتے اور نیم مصوتے میں "ی" کا جوڑ ہے وہ ہمزہ سے نہیں لکھنے چاہئیں (لیے، لیجیے، دیے، پیے، پیجیے، دیکھیے، سینے، چاہیے، کیے، کیجیے، دیجیے)۔

۳۔ اضافت کے لیے ہمزہ صرف اُن الفاظ پر لگتا ہے جو ہائے مختفی پر ختم ہوتے ہیں (جذبۂ دل، نالۂ درد) جہاں وہ تلفظ میں ادا ہوتی ہو، وہاں اضافتِ کسرہ سے لکھی جاتی ہے (تہِ دل، وجہِ جواز، ماہِ نو)۔

۴۔ عربی الفاظ طلباء، انشاء، منشاء، امراء، وزراء، فقراء، اردو میں صرف آخری الف سے بولے جاتے ہیں یعنی ان میں دو مصوتوں کا جوڑ نہیں اس لیے انھیں ہمزہ سے لکھنا مناسب نہ ہوگا۔

۵۔ ہمزہ کو اردو نے اپنی ضرورتوں کے لیے اپنا لیا ہے۔ یہ علامت بے صوت ضرور ہے لیکن بے مصرف نہیں... ہمزہ دیسی اور مستعار دونوں طرح کے الفاظ کے لیے استعمال ہوتا ہے اور چونکہ دیسی الفاظ خصوصاً افعال کی تصریفی صورتوں کا استعمال مستعار الفاظ سے کئی گنا زیادہ ہوتا ہے، اس لیے ہمزہ کی پوری پوری تارید ہو چکی ہے۔[۳۲]

یہ بجا کہ اردو نے عربی فارسی اور دیگر زبانوں سے اپنے صرفی ونحوی قواعد مستعار لیے لیکن دورِ حاضر میں اردو زبان کی آزادانہ حیثیت کو تسلیم کیا جا چکا ہے، چنانچہ لسانیات میں صوتی مطالعات کی اہمیت کے پیش نظر ہمزہ کے استعمال کو سائنسی اور صوتی اصولوں پر پرکھا جا رہا ہے اور حاصل ہونے والے نتائج آج بھی غالب کے لسانی شعور سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔

تذکیر وتانیث کے مباحث:

۱۸۵۷ء کی ناکام جنگِ آزادی کے تناظر میں معاشرے میں انگریزی اثر ورسوخ بڑھ رہا تھا۔ اردو زبان کی پرداخت کے سلسلے میں تہذیبی ولسانی لین دین کا جو سلسلہ کئی صدیوں سے جاری وساری تھا اب

ایک نیا موڑ اختیار کرتا نظر آ رہا تھا۔ عربی و فارسی، اردو اور ہندی اور دہلوی و لکھنوی کے بعد اہل یورپ بھی زبان اردو کی تفہیم و ترقی میں اپنا حصہ ادا کرنے کے لیے کمر بستہ نظر آ رہے تھے۔ مختلف النوع زبانوں کے باہمی ادغام کے نتیجے میں اردو زبان کے بعض قواعد غیر واضح اور متذبذب نظر آنے لگے۔ انھی میں ایک اہم مسئلہ الفاظ کی تذکیر و تانیث سے متعلق ہے۔

غالب زبان کے رموز کو بخوبی سمجھتے تھے اس لیے انھوں نے شروع ہی سے تذکیر و تانیث کے باب میں قطعیت کی بجائے لچک دار رویہ اختیار کیا اور جا بجا اس ذیل میں اپنے تلامذہ کی بھی رہنمائی کی۔ مثلاً میر مہدی مجروح کے نام ایک خط میں فرماتے ہیں:

''تذکیر و تانیث کا کوئی قاعدہ منضبط نہیں کہ جس پر حکم کیا جائے۔ جو جس کے کانوں کو لگے، جس کا دل قبول کرے اس کو کہے۔ ''رتھ'' میرے نزدیک مذکر ہے یعنی ''رتھ آیا''، لیکن جمع میں کیا کروں گا، ناچار مونث بولنا پڑے گا یعنی ''رتھیں آئیں''۔ خیر مونث ہے بہ اتفاق مگر ''کاغذ، اخبار'' اس کو خود سمجھ لو کہ تمھارا دل کیا قبول کرتا ہے۔ میں تو مذکر کہوں گا یعنی ''اخبار آیا''... 'بلبل' میرے نزدیک مونث ہے جمع اُس کا بلبلیں۔ طوطی بولتا ہے، بلبل بولتی ہے۔ بھائی اس امر میں معنی و مجتہد نہیں بن سکتا، اپنا عندیہ لکھتا ہوں، جو چاہے مانے جو چاہے نہ مانے...۔''۵ے

غالب خود ''بلبلیں'' کو بطور مونث ہی برتتے ہیں، یعنی:

ع: بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

کلاسیکی شعرا میں میر تقی میرؔ نے واحد بلبل کے لیے بھی صیغۂ مونث استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگِ گل سے میرؔ
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پَرے پَرے ۶ے

مرزا یوسف علی خاں عزیز کے نام اس مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''پورب کے ملک میں جہاں تک چلے جاؤ گے تذکیر و تانیث کا جھگڑا بہت پاؤ گے۔ ''سانس'' میرے نزدیک مذکر ہے لیکن اگر کوئی مونث بولے گا تو میں اس کو منع نہیں کر سکتا۔ خود سانس کو مونث نہ کہوں گا۔ ''سیف'' کو ''عدو کش'' کہو اور ''کمند'' کو ''عدو بند'' سیف عدو بند نہیں ہو سکتی۔ تم کو کہتا ہوں کہ تم تلوار کو عدو بند نہ کہو، کوئی اور کہے تو اس سے نہ لڑو۔''۷ے

ایک اور خط میں فرماتے ہیں:

''......تذکرو تانیث ہرگز متفق علیہ جمہور نہیں۔ اے لو ''لفظ'' اس ملک کے لوگوں کے نزدیک مذکر ہے۔ اہلِ پورب اس کو مونث بولتے ہیں۔ خیر جو میری زبان پر ہے وہ میں لکھ دیتا ہوں... اس کا قاعدہ منضبط نہیں۔ الف مذکر۔ ب، ت، ث مونث۔ جیم مذکر۔ ح، خ مونث۔ دال، ذال

مونث، رے، زے مونث۔ سین، شین مذکر۔ ص، ض، طا، ظا مونث۔ عین غین مذکر۔ فے مونث۔
قاف، کاف، لام، میم، نون مذکر۔ واؤ، ہے، یے مونث۔ ہمزہ مذکر۔ لام الف حروف مفردہ میں
نہیں مگر بولنے میں مذکر بولا جائے گا۔ مثلاً "الف" کیا خوب لکھا ہے" کہیں گے، "کیا خوب لکھی ہے
" نہ کہیں گے۔"۷۸

اردو زبان کے بعض الفاظ ایسے ہیں جن میں تذکیر و تانیث کے معاملے میں کوئی الجھاؤ نہیں۔ مثلاً غالب میر مہدی مجروح کو "مقدر" اور "تقدیر" کی بابت سمجھاتے ہیں:

"مقدر" مذکر اور "تقدیر" مونث ہے۔ کون کہے گا اللہ نے کی مقدر اچھی ہے، کون کہے گا دھمکے کا تقدیر برا ہے، یہ مسئلہ صاف ہے تذبذب نہیں... تم کو تردد کیوں ہوا؟"۷۹

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے میں اردو میں بعض الفاظ مذکر و مونث دونوں طرح سے استعمال ہوتے ہیں یعنی انھیں مذکر لکھا جائے یا مونث، قواعد کے لحاظ سے درست خیال کیے جائیں گے۔ مثلاً قلم، فکر، طرز، نقاب، درود، فاتحہ، گیند، نشو و نما، عندلیب، مہمل اور اس قسم کے بعض دوسرے الفاظ اہلِ دہلی اور اہلِ لکھنو کی تقلید میں مذکر بھی استعمال ہوتے ہیں اور مونث بھی، چنانچہ اس امر میں مغالطہ ہو جاتا ہے۔ ۸۰

تذکیر و تانیث کے ذیل میں بہتر یہ ہے کہ اردو زبان کے انفرادی مزاج کو ملحوظ رکھا جائے اور دیگر زبانوں کے قواعد کی پیروی اختیار کرنے کے بجائے اہلِ زبان کے استعمال کو فصاحت کا معیار قرار دیا جائے۔ غالب اس لسانی نکتے کی طرف کچھ اس طور اشارہ کرتے ہیں:

"... فقیر کے نزدیک نقاب اور قلم اور دہی یہ تینوں اسم مذکر ہیں۔ منکر سے مجھے بحث نہیں، مجیب کا میں احسان مند نہیں۔ لغت فارسی اور روز مرہ فارسی ہو تو اہلِ زبان کے کلام سے سند کریں۔ منطق فارسی میں تذکیر و تانیث کہاں؟..."۸۱

واحد جمع کے قواعد:

اردو زبان میں واحد جمع سے متعلق قواعد میں بھی رنگارنگی پائی جاتی ہے۔ بقولِ ڈاکٹر محمد آفتاب احمد ثاقب:

"اردو میں عربی، فارسی، یورپی اور دیگر ایشیائی ممالک کے الفاظ شامل ہیں، اس لیے واحد کی جمع بنانے کا کوئی ایک قاعدہ مقرر نہیں۔"۸۲

اگرچہ اردو زبان نے اپنے انفرادی ڈھانچے اور لسانی تقاضوں کو برقرار رکھتے ہوئے چند بنیادی اصول و قواعد وضع کر لیے ہیں اور بالخصوص فارسی الفاظ کی جمع فارسی قواعد کے بجائے اردو طریقے سے بنانے پر زور دیا جا رہا ہے تاہم فارسی طرز پر (دہندہ سے دہندگان، جوان سے جوانان، کارکن سے کارکنان وغیرہ) جمع بنانے کے قواعد اردو میں اب بھی مستعمل ہیں۔ چونکہ اردو زبان میں عربی الفاظ کی کثرت ہے اس لیے جمع بنانے کے بیشتر قواعد میں عربی زبان کی پیروی برقرار ہے، بلکہ بطور جمع استعمال ہونے والے بہت سے عربی الفاظ اردو زبان میں بھی داخل کر لیے گئے ہیں، جیسے کتاب سے کتب،

عادت سے عادات، لغت سے لغات، توقع سے توقعات اور قوم سے اقوام وغیرہ۔

عربی زبان میں جمع کے لیے اوزان مقرر ہیں؛ مثلاً وزن 'افعال' پر مبنی الفاظ یعنی فعل سے افعال، حال سے احوال اور عمل سے اعمال وغیرہ۔ وزن 'فعلا' پر بنائے گئے جمع الفاظ میں وکیل سے وکلا، عالم سے علما اور شہید سے شہدا وغیرہ۔ وزن 'فعول' پر نقش سے نقوش، قلب سے قلوب اور نقل سے نقول وغیرہ۔ وزن 'مفاعل' اور فاعل پر مسجد سے مساجد، قاعدہ سے قواعد اور ملک سے ممالک وغیرہ۔ وزن مفاعیل پر بنائے گئے جمع الفاظ میں مشہور سے مشاہیر، تاریخ سے تواریخ اور تقریر سے تقاریر وغیرہ۔

اردو میں بعض الفاظ جمع ہونے کے باوجود بطور واحد استعمال ہوتے ہیں؛ مثلاً اخلاق، اولاد، رعایا، کرامات، تحقیقات اور آداب وغیرہ اگرچہ بالترتیب خلق، ولد، رعیّت، کرامت، تحقیق اور ادب کی جمع ہیں لیکن ان کا استعمال بطور واحد کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس بعض الفاظ مثلاً اوسان، دام، درشن، دستخط اور کرتوت وغیرہ اگرچہ واحد ہیں لیکن بطور جمع بھی استعمال کیے جا سکتے ہیں مثلاً:

۱۔ شیر کو دیکھ کر حامد کے اوسان خطا ہو گئے۔

۲۔ ہر چیز کے دام آج کل چڑھے ہوئے ہیں۔

۳۔ یہ کس کے دستخط ہیں، وغیرہ۔[۸۳]

غالبؔ نے اپنے مکاتیب میں دیگر لسانی مسائل کے ساتھ ساتھ واحد جمع کے قواعد سے متعلق بھی اہم امور اپنے تلامذہ کو سمجھائے ہیں۔ مثلاً غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

"حال" کی جگہ "حالات" یا "احوال" لکھنا قبیح نہیں ہے، خصوصاً احوال کہ یہ بہ معنی واحد مستعمل نہیں ہوتا جیسے "حور" کہ بہ معنی 'حورا' کے اہلِ فارس اس کو صیغۂ واحد قرار دے کر الف نون کے ساتھ اس کی جمع لائے ہیں۔ سعدی کہتا ہے:

حورانِ بہشتی را دوزخ بود اعراف
از دوزخیاں پُرس کہ اعراف بہشت است

میں نے ایک مقطع میں حال کی جگہ احوال ☆ لکھا ہے ......"[۸۴]

ایک اور خط میں یہ باریک نکتہ سمجھاتے ہیں کہ:

"لگا دیتے ہو" اور "اٹھا دیتے ہو" خطاب جمع حاضر ہے اور تعظیماً مفرد پر آتا ہے یعنی تم۔ معشوق مجازی کو تم اور تو دونوں طرح یاد کرتے ہیں۔ خدا کو یا "تُو" کہتے ہیں یا صیغہ جمع غائب یعنی صیغہ جمع غائب کا نظر بہ قرینہ افادہ قضا و قدر رکھتا ہے۔ تمہاری غزل میں دو چار جگہ "دیتے ہو" اس طرح آیا ہے کہ محبوب مجازی اوس سے مراد کبھی نہیں ہو سکتا:

☆ غالب ترا احوال سنا دیں گے ہم ان کو
وہ سن کے بلا لیں، یہ اجارہ نہیں کرتے (ص:۱۱۰)

لا کے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو
ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

کہو کس سے کہتے ہو؟ سوائے قضا وقدر کے کوئی رنڈی کوئی لونڈا اس کا مخاطب نہیں ہوسکتا......۔''(۸۵)

غالب کے مکاتیب لسانی باریکیوں اور دیگر ادبی مباحث سے پُر ہیں۔ بقول پروفیسر سید احتشام حسین:

''اردو کے اہم شعرا میں مرزا غالب ہی کو سب سے مختلف قسم کے ادبی مسائل سے الجھنے کا موقع ملا۔ اسی وجہ سے ان کے خط ادبی بحثوں سے بھی بھرے ہوئے ہیں۔ کسی خط میں کسی شاگرد کو فن کے نکتے سمجھائے ہیں، کسی میں غلطی پر ٹوکا ہے، کسی میں اپنے کلام کی داد چاہی ہے، کسی میں فارسی شاعر یا لغت نویس کا مذاق اڑایا ہے، کسی میں جی کھول کر تعریف کی ہے۔ اس طرح یہ خطوط... ادبی معلومات کا خزانہ بن گئے ہیں۔''۸۶

ذیل میں چند اہم لسانی مسائل کے بارے میں غالب کی آرا کا مختصراً جائزہ پیش کیا جارہا ہے۔

صفت وموصوف:

''آج تک سنا نہیں کہ ''ربِّ کبریا'' کسی نے لکھا ہو۔ ''کبریائے الٰہی'' یعنی خدا کی بزرگی۔ اس نظر پر ربِّ کبیر لکھیں گے نہ ''ربِّ کبریا''۔ کبریا صفت واقعی ہے لیکن اگر صفت سے موصوف کی مراد رکھیں تو ممکن ہے کہ ''زید عدل'' جناب کبریا بجائے جناب الٰہی جائز....۔''۸۷

فصاحت وبلاغت:

''تیئں'' کا لفظ متروک اور مردود وقبیح، غیر فصیح۔ یہ پنجاب کی بولی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ میرے لڑکپن میں ایک اصل ہمارے ہاں نوکر رہتی تھی وہ تیئں بولتی تھی تو بیبیاں اور لونڈیاں سب اوس پر ہنستی تھیں۔''

مرزا ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''بندہ پرور ''بیش از بیش'' و ''کم از کم'' یہ ترکیب بہت صحیح ہے۔ اس کو کون منع کرتا ہے... یاد رہے کہ بیشتر از بیش وکمتر از کم اگرچہ بہ حسبِ معنی جائز ہے لیکن فصاحت اس میں کم ہے۔ بیش از بیش وکم از کم افصح ہے۔''۸۸

مرزا تفتہ ہی کے نام ایک دوسرے خط میں لکھتے ہیں:

''زمان'' لفظ عربی، ازمنہ جمع۔ دونوں فارسی میں مستعمل، زمانے، ایک زماں، ہر زماں، دریں زماں، درآں زماں، سب صحیح اور فصیح، جو اس کو غلط کہے وہ گدھا....۔''۸۹

''خالقِ معنی'' بہ معنی ''معنی آفریں'' صحیح اور مسلّم اور جائز لیکن جس طرح اللہ میں مشدّد لام کو دولام کے قائم مقام قرار دیا ہے اِلٰہ، الٰہی میں الف ممدودہ کو دوسرا الف کیوں کر سمجھیں؟ قیاس کام

نہیں آتا، اتفاقِ سلف شرط ہے۔ جب اور کسی نے الٰہی دو الف نہیں ہم کیونکر مانیں۔۔۔۔''۹۰

رموزِ املا:

یوں تو دنیا کی اکثر زبانوں میں تلفظ اور املا کا کوئی جامع اور لگا بندھا نظام نہیں ملتا کیونکہ لسانی ڈھانچہ اور اس کا صوتی نظام غیر محسوس طور پر تبدیل ہوتا رہتا ہے جو تلفظ اور املا کے اختلاف کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ بالخصوص اردو چونکہ عربی، فارسی، ہندی اور دیگر مقامی بولیوں کے زیرِ اثر پروان چڑھی ہے اس لیے اس کا معیاری اسلوب، رسم الخط، تلفظ اور املا کا نظام بھی متنوع رہا ہے۔ ڈاکٹر خلیق انجم اردو کے املا کی رنگارنگی کی وجوہات کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اردو دنیا کی اُن زبانوں میں سے ایک ہے جن میں املا اور تلفظ میں عدمِ مطابقت کچھ زیادہ ہی ہے۔ اس کے کئی لسانی اور تاریخی اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو یہی ہے کہ اردو کے صوتی نظام اور رسم الخط کا ارتقا ایک ساتھ نہیں ہوا۔ کھڑی بولی نے مکمل زبان بننے کے بعد فارسی رسم الخط کو اپنایا اس لیے اردو کا صوتی نظام اور رسم الخط ایک دوسرے سے مکمل طور پر ہم آہنگ نہیں ہو سکے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ اردو اور فارسی دونوں آریائی خاندان کی زبانیں ہیں لیکن دونوں کا صوتی نظام خاصا مختلف ہے۔۔۔ اردو کی کچھ مخصوص آوازیں ایسی ہیں جو فارسی میں نہیں ہیں۔ وہ ہیں ہاکار اور معکوس آوازیں۔۔۔ ان آوازوں کے لیے ایسی تحریری علامتیں ایجاد کی گئیں جو صدیوں تک ارتقا کی منزلوں سے گزرتی رہیں۔۔۔۔''۹۱

عہدِ غالب میں اردو املا کے مسائل پر سنجیدگی سے غور کیا گیا بالخصوص پریس کا قیام، فورٹ ولیم کالج اور دہلی کالج کی مطبوعات کے زیرِ اثر اردو زبان دانی کا دائرہ خاصی وسعت اختیار کر گیا، چنانچہ اس دور میں کئی املائی تبدیلیاں منظرِ عام پر آئیں بقولِ ڈاکٹر خلیق انجم:

''غالب کے آخری زمانے میں اردو املا میں بعض اہم بنیادی تبدیلیاں ہوئیں؛ مثلاً معکوسی اور ہاکار آوازوں کی علامتوں میں باقاعدگی پیدا کی گئی۔۔۔ اسی زمانے میں ہائے مجہول اور ہائے معروف میں باقاعدہ تفریق قائم کی گئی۔۔۔ غالب ہی کے زمانے میں امیر مینائی نے اپنی کتابوں میں املا کا ایسا اہتمام کیا کہ ان کتابوں پر ایک نظر ڈالنے ہی سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ اردو املا کی معیار بندی کی کوشش کی جا رہی ہے۔۔۔۔''۹۲

اگرچہ خود غالب کی تحریروں میں املا کے اعتبار سے افراط و تفریط ملتی ہے لیکن ان کے خطوط کی بعض عبارتیں اس بات کی غماز ہیں کہ وہ اپنے شاگردوں سے صحیح اور معیاری املا کا تقاضا کرتے تھے۔ ایک خط میں منشی بہاری لال مشتاق کو لکھتے ہیں:

''چونکہ تم کو مشاہدۂ اخبارِ اطراف اور خود اپنے مطبع کے اخبار کی عبارت کا شغلِ تحریر ہمیشہ رہتا ہے، بہ تقلید انشا پردازوں کے تمھاری عبارت میں بھی املا کی غلطیاں ہوتی ہیں۔ میں تم کو جا بجا

آ گاہ کرتا رہتا ہوں۔"۹۳

عہدِ غالب میں تلفظ کے اعتبار سے "پاؤں اور گاؤں" کی صحیح املا "پانو" اور "گانو" ہے۔

قاضی عبدالجلیل جنون بریلوی کے نام ایک خط میں انھیں تنبیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ننگے پاؤں، واؤ کے ضمے کو اشباع کیسا؟... پاؤں کی یہ املا غلط "پانو"، "گانو"، "چھانو"۔ "گھسیٹے گا" نون کیسا؟ "گھسیٹے گا" اس کی املا یوں ہے۔"۹۴

ایک اور املا کی درستی ملاحظہ کیجیے:

"دو باتیں سنیے "طرح" بہ سکونِ رائے قرشت بہ معنی "فریب" ہے لیکن اردو میں یہ لفظ مستعمل نہیں۔ وہ دوسرا لغت ہے۔ "طرح" بہ حرکتِ رائے قرشت بروزن "فرح" اُس کو بہ سکونِ رائے (مہملہ) بولنا عوام کا منطق ہے۔ معاذ اللہ اگر تقریر میں اس طرح یعنی بہ سکون بولوں تو (زبان اپنی) کاٹ ڈالوں چہ جائے آں کہ نظم میں لاؤں۔"۹۵

غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام خط میں کچھ اس طور اصلاحِ املا کرتے ہیں:

"رنگ" بہ وزن "سنگ" ترجمہ نون اور لفظ فارسی الاصل ہے۔ جب اس کو اردو میں منصرف یا بہ قول بعضے متصرّف کریں گے تو نون کا تلفظ موہوم سا رہ جائے گا۔ "رنگنا" بہ وزن "چندجا" نہ کہیں گے بلکہ وہ لہجہ اور ہے جیسا کہ اس مصرع میں:

"ہم نے کپڑے رنگے ہیں شنگرفی"

یہ صحیح ہے اور فصیح ہے۔

"ہم نے رنگے ہیں کپڑے شنگرفی"

بہ اعلانِ نون گنواری بولی اور غیر صحیح اور قبیح ہے۔"۹۶

منشی بہاری لال مشتاق کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

"میں تم کو جا بہ جا آ گاہ کرتا رہتا ہوں۔ خدا چاہے تو املا کی غلطی کا ملکہ زائل ہو جائے۔"۹۷

رشید حسن خاں املائے غالب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"سید انشا اور مرزا غالب اردو کے دو ایسے شاعر ہیں جنھوں نے قواعدِ زبان، تلفظ اور املا سے متعلق بھی بہت کچھ لکھا ہے، دونوں ذہنی طور پر تقلید سے بیزار تھے۔ جدّت پسندی اور آزاد خیالی نے طاقت و راعتماد کو ان کی شخصیت کا جز بنا دیا تھا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ دونوں کسی ہچکچاہٹ اور تکلف کے بغیر اپنی بات کہتے تھے اور اپنی رائے پر اصرار بھی کرتے تھے...."۹۸

علمِ عروض پر نظر:

انیس ناگی لکھتے ہیں:

"ہر زبان کی شاعری کا آہنگ مخصوص عروضی ضابطوں کی پابندی سے پیدا ہوتا ہے۔"۹۹

غزل کا جمالیاتی حسن قافیہ وردیف کی خوش آہنگی سے مشروط ہے یعنی غزل کے مرکزی مزاج اور داخلی آہنگ کو متعین کرنے میں وزن، بحر، ردیف وقوافی کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو غزلیاتِ غالب نے تکنیکی اعتبار سے اردو غزل کے فنی امکانات کے نئے دریچے کھولے ہیں۔ ان کی غزلوں میں قوافی کا ایک منفرد نظام کارفرما ہے۔ وہ عروض وآہنگ پر گہری نظر رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے تلامذہ کو بھی عروض وآہنگ اور قوافی کی چستی سے متعلق مفید مشوروں سے نوازتے ہیں۔ مکاتیبِ غالب سے چند مثالیں دیکھیے:

> ''برنہ آنا'' فصیح ''نہ برآنا'' ٹکسال باہر۔ قافیہ ہائے اصلی الفیہ سینکڑوں ہیں، اُن کو چھوڑ کر ''نسخہ'' اور ''نامہ'' اور ''افسانہ'' ان الفاظ کو قافیہ کرنا تمھارے نزدیک نامناسب نہیں؟ ایسا قافیہ غزل بھر میں ایک جگہ لکھو۔''۱۰۰؎

> ''سخن کا قافیہ بھی درست ہے اور ''تن'' بھی جائز ہے یعنی سخن کا دوسرا حرف مضموم بھی ہے اور مفتوح بھی ہے اور اس پر متقدمین اور متاخرین اور اہلِ ایران اور اہلِ ہند کو اتفاق ہے۔''۱۰۱؎

مرزا تفتہ کی ایک غزل کی اصلاح کچھ اس طور کرتے ہیں:

> ''حضرت اس غزل میں پروانہ و پیانہ و بت خانہ تین قافیے اصلی ہیں۔ دیوانہ چونکہ ایک علَم قرار پا کر ایک لغت جداگانہ مشخص ہو گیا ہے، اس کو بھی قافیۂ اصلی سمجھ لیجیے۔ باقی غلامانہ و مستانہ و مردانہ و ترکانہ و دلیرانہ و شکرانہ سب ناجائز و نامستحسن۔ ایطا اور ایطا بھی قبیح مجھے بہت تعجب ہے کہ انھیں قافیوں میں ایطا کا حال تم کو لکھ چکا ہوں اور پھر تم نے غزل مبنی انہیں قوافی پر رکھی۔ کاشانہ و شانہ و افسانہ و جانانہ و فرزانہ یہ قافیے کیوں ترک کیے؟ یاد رہے ساری غزل میں مردانہ یا مستانہ یا ان کے نظائر میں سے ایک جگہ آوے دوسری بیت میں زنہار نہ آوے۔ یہ غزل نظری ہو گئی۔ اور غزل لکھ کر بھیجو تا کہ اصلاح دی جائے۔...''۱۰۲؎

غالب کے تصوّرِ فن کا محور محض قافیہ پیمائی نہیں۔ وہ شاعری میں ردیف وقوافی اور اوزان وبحور کی اہمیت جاننے کے باوصف لطفِ معنی ہی کو شاعری کا اصل جوہر قرار دیتے ہیں۔ مرزا تفتہ کے نام ایک خط میں اپنے تصوّرِ فن کی وضاحت کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

> ''کیا ہنسی آتی ہے کہ تم مانند اَور شاعروں کے مجھ کو بھی یہ سمجھتے ہوئے ہو کہ استاد کی غزل یا قصیدہ سامنے رکھ لیا یا اس کے قوافی لکھ لیے اور ان قافیوں پر لفظ جوڑنے لگے۔ لاحول ولاقوۃ الا باللہ بچپن میں جب ریختہ لکھنے لگا ہوں لعنت ہے مجھ پر اگر میں نے کوئی ریختہ یا اس کے قوافی پیشِ نظر رکھ لیے ہوں... بھائی شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں ہے۔...''۱۰۳؎

غالب کے شعری متن کا ہر لفظ معنی کی تہہ داری کا غماز ہے۔ مطلعِ سرِ دیوان سے لے تمت تک غالب اپنے تخیل کی نادرہ کاری سے نئے نئے مضامین سامنے لاتے ہیں۔ علامہ اقبال اپنی نظم ''مرزا غالب'' میں بجا طور پر ان کی شعری عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیّل کی رسائی تا کجا
نُطق کو سو ناز ہے تیرے لبِ اعجاز پر
محوِ حیرت ہے ثریا رفعتِ پرواز پر [۱۰۴]

بہ حیثیتِ شاعر غالب کی عظمت کا انحصار تین عناصر پر ہے۔ اوّل تخیّل کی غیر معمولی ثروت، بوقلمونی اور کیمیا گری، جو حقیقت کے نئے نئے پیکر تراشتی رہتی ہے اور معنی آفرینی کا سب سے بڑا اور موثر ترین وسیلہ ہے۔ دوسرے انسانی صورت حال کو نوع بہ نوع انداز سے ٹٹولنا اور اس کا انکشاف کرنا اور تیسرے وہ Verbal Icon جو ان کی فن کاری یا ترصیع یعنی Crafting کا مجموعی طور پر دوسرا نام ہے جس کے توسّط سے الفاظ عملِ تقلیب سے گزر کر توانائی رکھنے والی اکائیوں میں ڈھل جاتے ہیں اور حرف و معنی میں کوئی دوئی باقی نہیں رہ جاتی۔ [۱۰۵]

اشتقاقیات:

غالب ماسوائے انگریزی اپنے وقت کی رائج زبانوں پر غیر معمولی دستگاہ رکھتے تھے۔ ''ریختہ کے استاذ'' ہونے کے ساتھ ساتھ عربی و فارسی زبان کے رموز پر بھی گہری نظر تھی۔ مرزا تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''... میں عربی کا عالم نہیں مگر نرا جاہل بھی نہیں۔ بس اتنی بات ہے کہ اس زبان کی لغات کا محقق نہیں ہوں۔ علما سے پوچھنے کا محتاج اور سند کا طلب گار رہتا ہوں۔ فارسی میں مبداءِ فیاض سے مجھے وہ دستگاہ ملی ہے کہ اس زبان کے قواعد وضوابط میرے ضمیر میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر...۔'' [۱۰۶]

اسی لسانیاتی مہارت کا نتیجہ ہے کہ غالب اشتقاقی مسائل پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں۔ اپنے اندازِ خاص میں مرزا تفتہ کو سمجھاتے ہیں۔

''نبیا'' اور ''امامن'' کے لکھنے کو میں نے منع ہرگز نہیں کیا، شوق سے لکھو۔ یہ تم کو سمجھایا تھا کہ ''نبیا'' مخفف نبی بخش اور امامن متعلق بہ امام ہے۔ مشتقات میں سے اس کو تصور نہ کرو۔ قاعدہ دانان اِشتقاق تم پر ہنسیں گے۔'' [۱۰۷]

غلام حسنین قدر بلگرامی کے اس سوال پر کہ ''پناہ'' کا ترجمہ لغتِ اردو میں کیا آیا ہے؟ غالب جواب دیتے ہیں کہ:

''اردو مرکب ہے فارسی اور ہندی سے یعنی ''پناہ'' کا لفظ مشترک ہے اردو میں اور فارسی میں۔ ''پناہ'' کا ترجمہ اردو میں پوچھنا نادانی ہے۔ ہاں ''پناہ'' کی ہندی آسرا ہے۔'' [۱۰۸]

غالب کے لسانی اجتہادات:

امتدادِ زمانہ اور انقلاباتِ زمانہ زبان کا روپ متعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ بسا اوقات اس کی شکل تبدیل ہو جاتی ہے تو کبھی صرفی ونحوی، صوتی اور معنوی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ یہاں تک کہ تلفظ اور املا میں بھی تغیرات جنم لیتے ہیں۔ تاہم زندہ زبانیں اپنے اندر اتنی لچک ضرور رکھتی ہیں کہ زمانے کے بدلتے ہوئے دھارے کے ساتھ ساتھ اپنی ساخت میں معنی خیز تبدیلیوں کو رواج دے سکیں اور اپنے پُرکشش انداز کا لوہا آنے والے زمانوں میں بھی منوا سکیں۔ اس کے برعکس وہ زبانیں جو اپنے لگے بندھے اصولوں پر قائم رہیں، ٹھوس جامد اور بے لچک ہوں وہ بہت جلد اپنی قدر و قیمت کھو بیٹھتی ہیں۔ وہ یا تو ترک کر دی جاتی ہیں یا ان کا وجود تاریخی کتب میں باقی رہ جاتا ہے۔ زبانوں ہی کی طرح ادب کی دنیا میں بڑا فن کار اسے تسلیم کیا جاتا ہے جو جدت پسند اور اجتہاد کا قائل ہو اور جس کی سوچ کا دائرہ صدیوں پر محیط ہو۔

غالب بھی ایک ایسے ہی مجتہدِ عصر اور دانائے راز تھے جو اپنے ملکۂ شاعری سے آفاقیت کی حدود کو چھو لینا جانتے تھے۔ وہ رموزِ زبان دانی میں کمال رکھتے تھے۔ ان کی شاعری بے پناہ لسانی امکانات کی امین ہے۔ یہاں ہر لفظ ''گنجینۂ معنی'' کا ایک طلسم ہے اور اس طلسم کی گرہ کشائی میں کسی لفظ کو غیر اہم اور معمولی سمجھ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اپنی شاعری کی بابت ان کی یہ پیش گوئی درست ثابت ہوئی کہ:

کوکبم را در عدم اوجِ قبولی بودہ است

شہرت شعرم بگیتی بعدِ من خواہد شدن[۱۰۹]

غزلِ غالب کے لسانی زاویے بہ نوع بہ نوع ہیں۔ کلامِ غالب کے لسانی اجتہادات پر نظر کی جائے تو بظاہر اس کے تمام پہلوؤں کو گرفت میں لانا مشکل ہی نہیں ناممکن نظر آتا ہے۔ غالب کا منفرد پیرایۂ اظہار، لفظیات اور لسانی تصرّفات، تشبیہات واستعارات، تلمیحات، علائم ورموز، روزمرّہ ومحاورہ سازی، ان کا استفہامیہ لہجہ، فجائیہ کلمات، لسانی تشکیلات وتراکیب سازی، محاکات نگاری اور اِملائی امتیازات اور دیگر لسانی بوالعجبیاں قاری کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ شعرِ غالب کے یہ لسانی رویے ہر دور میں لائقِ توجہ رہیں گے اور کلام غالب کی تعبیرِ نو کی ضرورت ہر دور میں محسوس کی جاتی رہے گی۔ ذیل میں غالب کی شاعری کے نمایاں لسانی اجتہادات پر تحقیقی نگاہ ڈالی جائے گی۔

اِعلانِ نون سے اخفائے نون تک:

اردو اور فارسی قواعدِ شعر وشاعری میں اعلانِ نون اور اخفائے نون کے قاعدے جُدا جُدا ہیں۔ اسی اختلاف کے سبب ادبی دنیا میں تا دیر یہ بحث چھڑی رہی کہ شاعری میں نون کا اعلان کب اور کس صورت میں کرنا چاہیے اور کن مواقع پر ترکِ نون ناگزیر ہے؟ رشید حسن خاں اس ذیل میں رقم طراز ہیں:

''عربی فارسی کے وہ لفظ جن کے آخر میں نون ہو اور اس سے پہلے الف، واؤ، یا میں سے کوئی حرف ساکن ہو، جیسے جان، ایمان، خون، جنون، دین، تحسین وغیرہ، تو ایسے لفظوں کو شعر میں کس طرح لایا جائے؟ اعلانِ نون کے ساتھ یعنی جان بروزن مال، یا اخفائے نون کے ساتھ یعنی جاں بروزن پا؟ اور اگر ایسے لفظ مرکبِ اضافی، توصیفی یا عطفی کا جزوِ آخر ہوں جیسے دشمنِ ایماں، جوشِ جنوں، دشتِ بے پایاں، دین وایماں وغیرہ، اس صورت میں کیا نون کا اعلان کیا جائے گا۔''[۱۱۰]

قواعد نویسوں نے مرکبات کے ذیل میں یہ قطعی فیصلہ صادر کیا کہ ان میں نون کا اعلان کسی صورت میں بھی روا نہیں۔ ہر مرکب (عطفی، اضافی، توصیفی) لازماً بہ اخفائے نون نظم کرنا چاہیے۔ اس قاعدے کی رو سے ''دشمنِ جاں'' صحیح ہے اور ''شرمندۂ احسان'' غلط ہے اور مفرد الفاظ کے متعلق کچھ لفظوں کو مستثنیٰ کر کے یہ کہا گیا کہ ان کو اعلانِ نون کے ساتھ نظم کرنا چاہیے۔''[۱۱۱]

مولانا حسرت موہانی ''نکاتِ سخن'' میں رقم طراز ہیں کہ:

''فارسی کے جو الفاظ اردو زبان میں عام طور پر رائج ہیں ان کے متعلق دستور یہ ہے کہ اگر وہ بلا اضافت ہوں تو رواجِ اہلِ زبان کے خلاف ان میں نون کا اعلان کیا جائے لیکن ترکیبِ فارسی میں اعلانِ نون جائز نہیں سمجھا جاتا۔ مثلاً صرف ''مکان'' یا ''جان'' کہنا ہوگا تو اعلانِ نون کے ساتھ بولیں گے... لیکن اگر ''آفتِ جاں'' یا ''رگ جاں'' کہنا ہوگا... تو ترکیبِ فارسی کی موجودگی کے باعث اعلانِ نون جائز نہ ہوگا اور کتابت میں بے نقط لکھا جائے گا۔''[۱۱۲]

غالب کی طبعِ آزادیوں بھی لگے بندھے قوانین کی اسیر ہونے میں قباحت محسوس کرتی تھی، اس لیے اخفائے نون اور اعلانِ نون کے ذیل میں بھی وہ اپنے شعری وجدان اور طبعِ سلیم کے مطابق فیصلے کرتے نظر آتے ہیں۔ اس مسئلے میں انھوں نے قواعد وشرائط کی پیروی کرنے کے بجائے شعر کے آہنگ، موسیقیت اور موزونیت کو فوقیت دی ہے اور شعری تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ''ن'' اور ''ں'' کو برتا ہے۔ بطورِ حوالہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

بلائے جاں ہے غالب اس کی ہر بات
عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا[۱۱۳]

دل سے نکلا پہ نہ نکلا دل سے
ہے ترے تیر کا پیکان عزیز[۱۱۴]

کرتے ہو مجھ کو منعِ قدم بوس کس لیے؟
کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں؟[۱۱۵]

آ کہ مری جان کو قرار نہیں ہے
طاقتِ بیدادِ انتظار نہیں ہے[۱۱۶]

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہشیں پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے [۱۱۷]

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے [۱۱۸]

بیٹھا ہے جو کہ سایۂ دیوارِ یار میں
فرماں روائے کشورِ ہندوستان ہے [۱۱۹]

شرع و آئین پر مدار سہی
ایسے قاتل کا کیا کرے کوئی [۱۲۰]

مذکورہ اشعار میں ''ن'' اور ''ں'' کا استعمال غالب نے شعری ضرورتوں کے مطابق کیا ہے۔
غالب کا درج ذیل شعر یعنی:

چال جیسے کڑی کمان کا تیر
دل میں ایسے کہ جا کرے کوئی [۱۲۱]

کی بابت حامد علی خاں یہ تحقیق لکھتے ہیں:

''ایک اچھے نسخے میں بلا اعلانِ نون ''کماں کا تیر'' چھپا ہے مگر اس طرح یہ مصرع کچھ اُکھڑا اُکھڑا معلوم ہوتا ہے اور بندش ڈھیلی سی لگتی ہے۔ یقین ہے کہ غالب نے یہاں ''کمان'' بہ اعلانِ نون لکھا تھا کہ اسی طرح یہ لفظ باقی تمام زیرِ نظر قدیم و جدید نسخوں میں ملتا ہے اور مصرع یوں خوب چست بھی معلوم ہوتا ہے۔'' [۱۲۲]

دراصل اساتذۂ سخن کے قطعی فیصلے اردو جیسی ملواں زبان کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتے جس میں عربی و فارسی کے علاوہ بھی کئی زبانوں کی آمیزش ہے۔ اس ذیل میں پابندیاں عائد کرنا غیر ضروری ہے۔ اگر حظ شاعری کا مدار اخفائے نون پر ہے تو اسے اختیار کرنا بہتر اور اگر لطفِ کلام اعلانِ نون سے دو چند ہوتا ہے تو اس کا استعمال جائز۔ غالب نے تراکیب کی، صورت ہو یا مفرد الفاظ کی کہیں تو فارسی قواعد کی پیروی کی ہے اور کہیں اپنی طبع سلیم کو رہنما بنایا ہے۔ درج ذیل اشعار دیکھیے:

مُشکیں لباسِ کعبہ، علی کے قدم سے جان
نافِ زمین ہے، نہ کہ نافِ غزال ہے [۱۲۳]

جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی [۱۲۴]

مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں
سوائے خونِ جگر، سو جگر میں خاک نہیں [۱۲۵]

غالب نے تراکیب کی صورت میں نون کا استعمال کر کے یہ ثابت کر دیا ہے کہ اگر اندازِ استعمال برمحل اور مناسب ہو تو یہ نہ صرف بار سماعت نہیں ہوتا بلکہ اکثر شعری لطف میں اضافے کا باعث بھی بنتا ہے۔اس سلسلے میں رشید حسن خاں کی یہ رائے قابلِ غور ہے کہ:

''...اگر یہ مان لیا جائے کہ اِخفا و اعلان کا مسئلہ کسی قاعدے کا اسیر نہیں بلکہ محض محلِ استعمال سے خوب و ناخوب کا فیصلہ کیا جائے تو اس صورت میں کوئی جھگڑا باقی نہیں رہے گا۔''[۱۲۶]

سابقے و لاحقے:

اردو ایک پہلودار زبان ہے جو اپنی اشتقاقی خاصیت کی بنیاد پر نئے الفاظ و معنی خلق کرنے پر قادر ہے۔ الفاظ جب اپنا رشتہ دیگر الفاظ سے قائم کرتے ہیں تو نئے الفاظ کے دریچے وا ہونے لگتے ہیں۔اشتقاق کے نوع بہ نوع اسالیب میں سے ایک کارگر حربہ سابقوں اور لاحقوں کا استعمال بھی ہے ۔بالخصوص معنی آفرینی اور متن سے متنوعِ معنی کشید کرنے میں ان کی ضرورت اور اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ پروفیسر قاضی افضال حسین کی رائے میں:

''زبان میں معنی خیزی کا عمل کسی طے شدہ اصول یا نظریے کا پابند نہ ہونے کے سبب ہمہ جہتی ہوتا ہے...ایک لسانی بافت ماورائے متن کسی منصرم قوت کی پابند نہیں ہوتی، تو متن پر معنی کی وہ طرفیں دوبارہ کھل جاتی ہیں جنھیں شاعر اپنی قرأت یا عندیہ اور قاری اپنی توقعات و افکار کے حوالے سے بند کر چکا ہوتا ہے۔''[۱۲۷]

سابقے کسی دوسرے مفرد لفظ یا کلمے سے پہلے آ کر ایک نیا لفظ یا نیا کلمہ بنا لیتے ہیں جب کہ لاحقے سابقوں کے برعکس وہ حروف، الفاظ یا علامات ہیں جو کسی لفظ یا کلمے کے بعد لائے جاتے ہیں۔ سابقے اور لاحقے بے معنی بھی ہوتے ہیں اور بامعنی بھی۔ بے معنی سابقے جب تک دوسرے لفظ کے ساتھ جوڑے نہ جائیں ان کا کوئی مطلب نہیں ہوتا۔مثلاً الف کو جب تک کسی کلمے کے ساتھ جوڑا نہ جائے اُس وقت تک وہ بے معنی رہتا ہے۔ مثلاً اچھوت، اٹل اور امر وغیرہ۔ بے معنی سابقے اور لاحقے الفاظ کے تابع ہوتے ہیں جبکہ بامعنی سابقوں اور لاحقوں کو مرکب الفاظ بھی کہہ سکتے ہیں۔

غالب نے سابقوں اور لاحقوں کے استعمال کو ایک فن بنا دیا ہے۔ وہ ان کا استعمال اس لسانی مہارت اور فنی چابک دستی سے کرتے ہیں کہ وہ اُن مِل اور بے جوڑ محسوس نہیں ہوتے۔

اردو کلامِ غالب سے اخذ کیے گئے سابقوں اور لاحقوں پر مبنی درج ذیل اشعار بطورِ مثال پیش خدمت ہیں:

سابقے

اَل:

الرغم:

علی الرغم ، دشمن شہیدِ وفا ہوں
مبارک مبارک ، سلامت سلامت![۱۲۸]

البحر: دلِ ہر قطرہ ہے سازِ اَنَا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا ۱۲۹

النعش: تھیں بنات النعشِ گردوں دن کو پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہو گئیں ۱۳۰

الحبس: دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسدؔ
جانتے ہیں سینۂ پُرخوں کو زنداں خانہ ہم ۱۳۱

العَین: سرشک سر بہ صحرا دادہ ، نور العینِ دامن ہے
دلِ بے دست و پا افتادہ ، برخوردار بستر ہے ۱۳۲

التہاب: ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں ۱۳۳

القدس: پاتا ہوں داد اُس سے کچھ اپنے کلام کی
روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں ۱۳۴

الاماں: جاں مطربِ ترانۂ ھَل مِن مزِید ہے
لب پردہ سنجِ زمزمۂ الاماں نہیں ۱۳۵

الہوس: ہَر بوالہوس نے حُسن پرستی شعار کی
اَب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی ۱۳۶

الاَسود: حجرالاسودِ دیوارِ حرم کیجیے فرض
نافہ آہوئے بیابانِ ختن کا کہیے ۱۳۷

اہل:

اہلِ طلب: ہاں اہلِ طلب کون سنے طعنۂ نایافت
دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے ۱۳۸

اہلِ تمنا: عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا ۱۳۹

اہلِ نظر: ع: آب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی ۱۴۰

اہلِ ہوس: اہلِ ہوس کی فتح ہے ترکِ نبردِ عشق
جو پانو اٹھ گئے وہی ان کے علَم ہوئے ۱۴۱

اہلِ کرم: بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں ۱۴۲

چھوڑی اسد نہ ہم نے گدائی میں دل لگی
سائل ہوئے تو عاشقِ اہلِ کرم ہوئے [۱۴۳]

اہلِ ہمت: رہا آباد عالم اہلِ ہمت کے نہ ہونے سے
بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے [۱۴۴]

اہلِ جفا: حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد [۱۴۵]

اہلِ بینش: اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج کم از سیلیِ استاد نہیں [۱۴۶]

اہلِ دنیا: میں ہوں اور افسردگی کی آرزو، غالب کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا [۱۴۷]

اہلِ کنشت: کعبے میں جا رہا، تو نہ دو طعنہ، کیا کہیں
بھولا ہوں حقِ صحبتِ اہلِ کنشت کو [۱۴۸]

بے نیازی: بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور! کب تلک
ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرمائیں گے کیا؟ [۱۴۹]

بے بہرہ: غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخ
"آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں" [۱۵۰]

بے اختیار: ع: جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے [۱۵۱]

بے تکلف: تھی وطن میں شان کیا غالب کہ ہو غربت میں قدر
بے تکلف ہوں وہ مشتِ خس کہ گلخن میں نہیں [۱۵۲]

بے مزہ: کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاں کھا کے بے مزہ نہ ہوا [۱۵۳]

بے مہر: نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب
ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو [۱۵۴]

بے وفا: ظالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ
ہے ہے خدا نہ کردہ تجھے بے وفا کہوں [۱۵۵]

بے صدا: نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن [۱۵۶]

بے زباں: ہو گئی ہے غیر کی شیریں بیانی کارگر
عشق کا اس کو گماں ہم بے زبانوں پر نہیں ۱۵۷
خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا ۱۵۸

بے دماغی: محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا ۱۵۹

بے خواب: یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ تیرے دام کا
انتظارِ صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا ۱۶۰

بے محابا: نگاہِ بے محابا چاہتا ہوں
تغافل ہائے تمکیں آزما کیا ۱۶۱

بَد:

بدخُو: وہ بدخُو اور میری داستانِ عشق طولانی
عبارت مختصر قاصد بھی گھبرا جائے ہے مجھ سے ۱۶۲

بدگماں: لے تو لوں سوتے میں اُس کے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا ۱۶۳
اُدھر وہ بدگمانی ہے، اِدھر یہ ناتوانی ہے
نہ پوچھا جائے ہے اُس سے، نہ بولا جائے ہے مجھ سے ۱۶۴

بدخواہ: خوب تھا، پہلے سے ہوتے جو ہم اپنے بد خواہ
کہ بھلا چاہتے ہیں اور بُرا ہوتا ہے ۱۶۵

بدآموزی: یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے
وگرنہ خوفِ بد آموزیٔ عدو کیا ہے ۱۶۶

تلخ:

تلخ نوائی: رکھیو غالب مجھے اس تلخ نوائی سے معاف
آج کچھ درد مرے دل میں سوا ہوتا ہے ۱۶۷

شیریں: ہو گئی ہے غیر کی شیریں بیانی کارگر
عشق کا اس کو گماں ہم بے زبانوں پر نہیں ۱۶۸

دم:

دمِ تحریر: پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا؟ ۱۶۹

نا:

نامہرباں: ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز
نا مہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں ۱۷۰

ناچار: تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں ۱۷۱

ناخوش: سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں ۱۷۲

نااُمیدی: منحصر مرنے پہ ہو جس کی اُمید
نااُمیدی اس کی دیکھا چاہیے ۱۷۳

سنبھلنے دے مجھے اے نا اُمیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چُھوٹا جائے ہے مجھ سے ۱۷۴

ناسزا جو مدّعی بنے اُس کے نہ مدّعی بنیے
جو ناسزا، کہے اس کو نہ ناسزا کہیے ۱۷۵

ہم:

ہم سخن ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال اچھا ہے ۱۷۶

ہم سخن رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم زباں ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو ۱۷۷

ہم سایہ بے در و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیے
کوئی ہم سایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو

ایک ہی مصرعے میں سابقوں کی تکرار سے جو نغمگی جنم لیتی ہے اس کا لطف درج ذیل شعر سے لیجیے:

ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے میرا
غالب کو بُرا کیوں کہو اچھا مرے آگے ۱۷۸

یہ تو سابقوں کے استعمال کی چند منتخب امثال تھیں۔ بغور مطالعہ کریں تو غالب کا دیوان اس طور کی

لسانی جدتوں سے بھرا نظر آتا ہے۔

سابقوں کی طرح لاحقوں کے استعمال میں بھی غالب نے لسانی اجتہادات کا ثبوت دیا ہے۔ ان کی فنی بالیدگی اس امر میں ہے کہ سابقے ہوں یا لاحقے، یہ اَن مِل اور بے جوڑ محسوس نہیں ہوتے بلکہ لفظی تراکیب کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ انھیں غالب کی لسانی تشکیلات کا ایک اہم حصہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ لاحقوں کے استعمال میں غالب کی لسانی مہارت ملاحظہ کیجیے۔ ذیل کے اشعار میں لاحقوں کی کارفرمائی سے نہ صرف اشعار کی فنی سطح بلند ہوئی ہے بلکہ لاحقوں کے استعمال نے بھی فن کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔

لاحقے:

آرا:

خودآرا: غافل بہ وہمِ ناز خود آرا ہے ، ورنہ یاں
بے شانۂ صبا نہیں طُرّہ گیاہ کا ۱۷۹

آرائیاں:

بزم آرائیاں: یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاقِ نِسیاں ہو گئیں ۱۸۰

آزما:

جرات آزما: سادگی و پُرکاری ، بے خودی و ہشیاری
حُسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا ۱۸۱

کدہ:

ظلمت کدہ: ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے ۱۸۲

وحشت کدہ: بزم مے وحشت کدہ ہے کس کی چشمِ مست کا
شیشے میں نبضِ پری پنہاں ہے موجِ بادہ سے ۱۸۳

آتش کدہ: آتش کدہ ہے سینہ مرا رازِ نہاں سے
اے وائے، اگر معرضِ اظہار میں آوے ۱۸۴

بار:

شرربار: آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر ۱۸۵

باز:

شاہد باز: اسد اللہ خاں تمام ہوا
اے دریغا! وہ رندِ شاہد باز ۱۸۶؎

بردار:

غلط بردار: ایک جا حرفِ وفا لکھا تھا، سو بھی مٹ گیا
ظاہرا کاغذ ترے خط کا، غلط بردار ہے ۱۸۷؎

بَر:

نامہ بَر: کیا رہوں غربت میں خوش، جب ہو حوادث کا یہ حال
نامہ لاتا ہے وطن سے نامہ بر اکثر کھلا ۱۸۸؎
یہ ہم جو ہجر میں دیوار و در کو دیکھتے ہیں
کبھی صبا کو، کبھی نامہ بَر کو دیکھتے ہیں ۱۸۹؎

بوس:

قدم بوس: کرتے ہو مجھ کو منع قدم بوس کس لیے
کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں؟ ۱۹۰؎

پرست:

خدا پرست: ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں ۱۹۱؎

آتش پرست: آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر ۱۹۰؎

پوش:

سیہ پوش: شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد ۱۹۳؎

پیکر:

پری پیکر: گو نہ سمجھوں اس کی باتیں گو نہ پاؤں اس کا بھید
پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا ۱۹۴؎

خواں:

نوحہ خواں: پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو بیمار دار
اور اگر مر جایئے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو ۱۹۵

خوار:

غم خوار: ع ہو غم ہی جاں گداز تو غم خوار کیا کریں ۱۹۶

دار:

تمثال دار: اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئنہ تمثال دار تھا ۱۹۵

آب دار: موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرّہ ، مثلِ جوہرِ تیغ ، آب دار تھا ۱۹۸

داں:

نمک داں: پھر پُرسشِ جراحت دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمک داں کیے ہوئے ۱۹۹

رُبا:

اندوہ رُبا: اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انھیں کچھ نہ کہو
جو مے و نغمہ کو اندوہ رُبا کہتے ہیں ۲۰۰

زاد:

خانہ زاد: خانہ زادِ زلف ہیں، زنجیر سے بھاگیں گے کیوں؟
ہیں گرفتارِ وفا ، زنداں سے گھبرائیں گے کیا ۲۰۱

ساز:

چارہ ساز: یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
کوئی چارہ ساز ہوتا ، کوئی غم گسار ہوتا ۲۰۲

ویراں ساز: رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں ۲۰۳

زدہ:

ستم زدہ: یہ جانتا ہوں کہ تُو اور پاسخِ مکتوب
مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا ۲۰۴

سرا:

نکتہ سرا: ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا
نکتہ داں: صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے ۲۰۵

سپاری:

جاں سپاری: عشق تاثیر سے نومید نہیں
جاں سپاری شجرِ بید نہیں ۲۰۶

شعاری:

غفلت شعاری: درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے ۲۰۷

فروش:

گل فروش: یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے ۲۰۸

گوہر فروش: گوہر کو عقدِ گردنِ خوباں میں دیکھنا
کیا اوج پر ستارۂ گوہر فروش ہے ۲۰۹

نما:

قبلہ نما: ہے پرے سرحدِ ادارک سے اپنا مسجود
قبلے کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں ۲۱۰

گر:

ستم گر: ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز
نامہرباں نہیں ہے ، اگر مہرباں نہیں ۲۱۱

نوحہ گر: حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو مَیں
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو مَیں ۲۱۲

گری:

جلوہ گری: کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں ۲۱۳

گیر:

عناں گیر: ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا ۲۱۴

گہ:

قتل گہ: عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا، مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا ۲۱۵

نواز:

غریب نواز: مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا
میں غریب اور تُو غریب نواز ۲۱۶

وش:

پری وش: ذکر اُس پری وش، کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر، تھا جو رازداں اپنا ۲۱۷

سرسری مطالعے سے اخذ کی جانے والی مذکورہ امثال اس بات کی شاہد ہیں کہ غالب نے سابقوں اور لاحقوں کو لسانی حیثیت سے نئی معنویت بخشی جس سے اظہار و ابلاغ کے نئے تناظر منظرِ عام پر آئے۔ غالب کی لسانی دستگاہ سے زبان ریختہ کو نیا اعتبار ملا، وسعت و ہمہ گیری میں اضافہ ہوا اور زبان کے استعمالات کے نئے امکانات منظرِعام پر آئے۔اپنی شاعری کی نسبت ان کا یہ کہنا برحق ہے کہ:

فکر میری گہر اندوزِ اشاراتِ کثیر
کلک میری رقم آموزِ عباراتِ قلیل
میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدّق توضیح
میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل ۲۱۸

تشبیہات واستعارات:

غالب کے لسانی اجتہادات میں تشبیہ واستعارہ کے استعمال کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔تشبیہ کی بہ نسبت استعارات کی تعداد زیادہ ہے۔غالب کی اس استعاراتی کائنات میں داخل ہوں تو طلسمِ معنی کی نوع بہ نوع پرتیں کھلتی چلی جاتی ہیں۔بعض استعاروں یا اُن کے چند اجزا کا تذکرہ بار بار کیا گیا ہے۔یہ تکرار ان کے فکر وتخیل کے نفسیاتی اور فلسفیانہ گوشوں کی نشاندہی کے ساتھ ساتھ ان کی لسانیاتی مہارت کی بھی آئینہ دار ہے۔غالب کے اس استعاراتی نظام کا مطالعہ کرنے سے پیشتر تشبیہ، استعارہ اور کنایہ جیسی ادبی اصطلاحات کا تجزیہ کرنا بہتر معلوم ہوتا ہے۔

لسانی امکانات اور شاعرانہ محاسن کو اجاگر کرنے میں تشبیہ، استعارہ اور کنایہ کی ضرورت اور اہمیت کو ہمیشہ تسلیم کیا گیا ہے۔ مشرقی شعریات میں علم بیان کو شاعری کا جوہر مانا گیا ہے۔ ان شاعرانہ وسائل کی مدد سے الفاظ کے بے جان قالب میں نئی زندگی کی تڑپ بیدار ہوتی ہے۔ بالخصوص شعر کی تاثیر تشبیہ و استعارہ کی کارفرمائی سے دوچند ہو جاتی ہے۔ شاعر ایک پرانی بات کو نئے ڈھنگ سے کہنے پر قادر ہو جاتا ہے اور قاری کو بھی اس کیفیت میں شریک کر لیتا ہے جو خود اس کے قلب پر طاری ہوتی ہے۔ سید عابد علی عابد تشبیہ و استعارہ کی غرض و غایت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''... جب فن کار دیکھتا ہے کہ ایسے جذبات و واردات اور افکار و تصورات کا بیان مطلوب ہے جن کا ابلاغ و اظہار اس لیے مشکل ہے کہ پڑھنے والوں پر وہ کیفیت طاری نہیں ہوئی جس سے فن کار متکیف ہے تو انشا پرداز، فن کار یا شاعر تشبیہ و استعارہ کا دامن تھامتا ہے اور معروف کوائف و اشیا کا ذکر کر کے غیر معروف کیفیات و تصورات کی تشریح و توضیح کرتا ہے۔ خیال جس قدر دقیق ہوگا، واردات جس قدر پیچیدہ ہوگی، اسی نسبت سے فن کار کو تشبیہ و استعارہ سے مدد لینا پڑے گی۔ یہی تشبیہ و استعارہ کی غرض و غایت ہے۔''[۲۱۹]

غزل کا ہر شعر دو مصرعوں کی محدود دنیا میں جذباتی، تخیّلاتی اور فکری واردات کا امین ہوتا ہے۔ اسے تشبیہ، استعارہ اور رمز و کنایہ کی ایمائی قوتوں سے بے کراں بنایا جاتا ہے۔ ابہام اور اجمال کے پردے میں گہری اور معنی خیز گفتگو کی جاتی ہے۔ غالب کی زبانی شاعری کے اس وصف کی نشان دہی ملاحظہ کیجیے:

مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر[۲۲۰]

بالخصوص دقیق اور پیچیدہ خیالات کی ترجمانی تشبیہ و استعارہ کا دامن تھامے بغیر ممکن نہیں۔ سید عابد علی عابد کی رائے میں:

> ''عربی فارسی کے نقاد ہوں یا مغرب کے انشا پرداز، دونوں کا اس پر اتفاق ہے کہ تشبیہ و استعارہ کا منصب دقیق اور لطیف کیفیات و واردات کی ترجمانی ہے۔''(۲۲۱)

آئی-اے- رچرڈس (I.A Richards) نے بہت خوب لکھا ہے کہ جذبات کے نازک اور باریک پہلوؤں کا جب اظہار ہوگا تو استعارے کے بغیر نہ ہوگا۔ کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) کی رائے میں شاعر کو مشابہتوں کا سہارا لازم ہے۔ لیکن سب استعارے ایک ہی سطح پر نہیں ہوتے، نہ ہی ہر استعارہ ایک دوسرے کے ساتھ صفائی سے چپک سکتا ہے۔ استعاروں کی سطحیں آگے پیچھے اور پرپیچ ہوتی رہتی ہیں اور تناقضات بلکہ تضادات کو راہ دیتی ہیں۔ استعاروں کے اس عمل کو بروکس مستحسن قرار

دیتا ہے اور اسے قولِ محال اور طنز کا نام دیتا ہے۔[۲۲۲]
شمس الرحمٰن فاروقی کے خیال میں:

''استعارہ فی نفسہ معنوی امکانات سے پُر ہوتا ہے لیکن وہ استعارے جو کثرتِ استعمال کی بنا پر محاورہ یا عام زبان کا حصہ ہو جاتے ہیں ان کے معنویِ امکانات ہمارے لیے بیکار ہو جاتے ہیں کیونکہ اکثر ان کو صرف ایک ہی دو معنویِ امکانات کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور باقی امکانات معطل یا غیر کارگر رہتے ہیں۔ زبان چونکہ ایسے استعاروں سے بھری پڑی ہے اس لیے شاعر نئے استعارے تلاش کرتا ہے اور نئے پرانے دونوں طرح کے استعاروں کو مزید زور بھی دیتا ہے۔''[۲۲۳]

محض روزمرّہ کی چستی سے شعری اسلوب کو جاندار نہیں بنایا جا سکتا کیونکہ جو کرشمہ سازی، تہہ داری، ذومعنویت اور کثیر المعنویت زبان میں استعارے کے بل پر پیدا ہوتی ہے وہ روزمرّہ سے پیدا نہیں کی جا سکتی لیکن استعارے کی بلندیوں کو چھونے کے لیے شاعر کا ماہر لسان اور جینئس ہونا از بس ضروری ہے۔ بقولِ شمس الرحمٰن فاروقی:

''استعارہ ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔ ارسطو نے یونہی نہیں کہا تھا کہ استعارے پر قدرت ہونا سب صلاحیتوں سے بڑھ کر ہے۔ یہ نابغہ کی علامت ہے کیونکہ استعاروں کو خوبی سے استعمال کرنے کی لیاقت مشابہتوں کو محسوس کر لینے کی قوت پر دلالت کرتی ہے۔''[۲۲۴]

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

''جدید لسانی نظریے کے مطابق استعارہ وہ وسیلہ ہے جس کے ذریعے حسّی کائنات اور ہمارے احساسات ایک زبان پا لیتے ہیں۔ دراصل استعارہ ایک فنی تدبیر کی نہیں بلکہ ذہنی طریق کار کی غمّازی بھی کرتا ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ شاعر کا اوّلین اور سریع ردِ عمل ہوتا ہے جس کے ذریعے تخیل حقیقت کا انکشاف کرتا ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ استعارے کے عمل میں ایک لطیف اور غیر محسوس عنصر منطق کا بھی ہوتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ جس نقطے پر تمثیلی اور منطقی اعمال مل جاتے ہیں وہیں استعارہ وجود میں آتا ہے۔''[۲۲۵]

اردو شاعری کی روایت میں غالب ہی ایسا جینئس شاعر ہے جو ندرتِ استعارہ میں فن کی بلندیوں کو چھوتا نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں صرف استعارہ ہی نہیں بلکہ استعارہ در استعارہ کی امثال بھی بکثرت موجود ہیں۔ وہ لفظوں کی ایمائی قوت سے پورا پورا کام لینا جانتے ہیں اور نام لیے بغیر خفیف اشارات میں مفصل واردات رقم کر دیتے ہیں۔ استعاروں کی زبان میں کہی گئی درج ذیل غزل دیکھیے:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اِک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

نے مژدۂ وصال، نے نظّارۂ جمال
مدّت ہوئی کہ آشتیِ چشم و گوش ہے

مے نے کیا ہے حُسنِ خود آرا کو بے نقاب
اے شوق! یاں ☆ اجازتِ تسلیم و ہوش ہے

گوہر کو عقدِ گردنِ خُوباں میں دیکھنا
کیا اوج پر ستارۂ گوہر فروش ہے

ساقی بہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے

لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنّتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے[۲۲۶]

اردو شاعری نے اپنی روایات فارسی ادب سے مستعار لی ہیں، علمِ عروض، قواعدِ علائم و رموز، تشبیہات و استعارات، تلمیحات، صنائع لفظی و معنوی بھی فارسی ہی کے راستے زبان اردو میں داخل ہوئے۔ ولیؔ دکنی جنھیں ایک مدت تک اردو غزل کا باوا آدم تسلیم کیا جاتا رہا، انھوں نے بھی اپنی شاعری کی بنیاد سعد اللہ گلشن کے مشورے سے فارسی ادبیات پر استوار کی۔ عہدِ ولیؔ سے لے کر عہدِ غالب تک فارسی زبان و ادب مرغوبِ خاطر رہا۔ غالب جو آغازِ شاعری ہی سے صائبؔ، نظیریؔ، عرفیؔ، بیدل، اسیر و شوکتؔ کے پرستار تھے، تشبیہ و استعارہ کے ذیل میں بھی انھی فارسی شعرا کا تتبع کرتے نظر آتے ہیں۔ شیخ محمد اکرام غالب کے ابتدائی دورِ شاعری کی بابت رقم طراز ہیں:

> ''... مرزا کی تمام کوششیں عجیب و غریب خیالات اور دور از کار تشبیہیں ڈھونڈھنے میں صرف ہوتی تھیں... کئی اشعار ایسے ہیں جن میں کتابی اور مروّجہ تشبیہوں پر زورِ دماغ صرف کر کے انھی سے ایک نیا خیال پیدا کرنے کی کوشش کی ہے: مثلاً شعرا شانہ کو ہاتھ سے تشبیہ دیتے ہیں، مرزا نے اس تشبیہ کو کسی نفسیاتی حقیقت کی وضاحت یا طرزِ ادا کی دل کشی کے لیے تو شاید کہیں استعمال نہیں کیا لیکن تشبیہ کے مختلف پہلوؤں پر نظر کر کے اور نئے پہلو سوچ کے ان ثانوی پہلوؤں کو مضمونِ شعر قرار دیا ہے۔ مثلاً:

☆ بعض نسخوں میں ''یاں'' کی جگہ ''ہاں'' چھپا ہے۔

کس کا دل زلف سے بھاگا کہ اسدؔ
دستِ شانہ بہ قفا باندھتے ہیں[۲۲۷]

جب غالب کی حکیمانہ نظر رنگِ بیدلؔ کے تسلط سے آزاد ہوئی تو ''مضامینِ خیالی'' کی دنیا سے نکل کر ایک نئے جہانِ معنی میں قدم رکھا۔ غالب کے اس فکری سرمائے میں برتی جانے والی تشبیہات نئی بھی ہیں، اچھوتی بھی اور شاعرانہ حسن میں بے پناہ اضافے کا موجب بھی۔ بقولِ شیخ محمد اکرام:

> ''مرزا کا بہت سا ابتدائی کلام صائب کے رنگ میں تھا... تشبیہوں کی جو افراط اُس زمانے کے کلام میں ہے بعد کے اشعار میں نہیں۔ یہ صحیح ہے کہ یہ تشبیہیں نئی تھیں لیکن ان میں سے کئی ایک انگریز شاعر جاں ڈن کی تشبیہوں کی طرح غرابت سے خالی نہ تھیں، لیکن بعد کی تشبیہیں اس طرح شاعرانہ حسن یا موزونیت سے عاری نہیں...۔''[۲۲۸]

کلامِ غالب میں تشبیہات کی رنگا رنگی، ندرت و تازگی درج ذیل اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا[۲۲۹]

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا[۲۳۰]

یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ تیرے دام کا
انتظارِ صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا[۲۳۱]

ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا[۲۳۲]

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
مَیں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی[۲۳۳]

بسکہ وہ چشم و چراغِ محفلِ اغیار ہے
چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمعِ ماتم خانہ ہم[۲۳۴]

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں، منہ سے مجھے بتا کہ یوں[۲۳۵]

حلقے ہیں چشم ہائے کشادہ بہ سوئے دل
ہر تارِ زلف کو نگہِ سرمہ سا کہوں[۲۳۶]

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد[۲۳۷]

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسدؔ
جانتے ہیں سینۂ پُر خوں کو زنداں خانہ ہم[۲۳۸]

سائے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر
تو اس قدِ دل کش سے جو گلزار میں آوے[۲۳۹]

سیاہی جیسے گر جائے دمِ تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی[۲۴۰]

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے
صبحِ وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے[۲۴۱]

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز[۲۴۲]

یہاں غالب کی فنی تدابیر اور تخیّل کی کارفرمائی نے تشبیہات میں ایک نیا آب و رنگ بھر دیا ہے۔ یوں تو تشبیہ و استعارہ دونوں ہی پروازِ تخیّل کا نتیجہ ہوتے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ تشبیہ میں حرفِ تشبیہ کی موجودگی اور استعارے میں بلا حرفِ تشبیہ، لہٰذا تشبیہ میں مشابہت بہت صاف اور واضح طور پر محسوس کر لی جاتی ہے جب کہ استعارہ ابلاغِ معنی کے لیے تخیّل و تعقّل دونوں کا متقاضی ہوتا ہے۔ غالب کی شاعری میں تشبیہ و استعارہ دونوں کا استعمال لسانی اور فن کارانہ مہارت کے ساتھ ملتا ہے۔ شان الحق حقی کلامِ غالب کا لسانی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''غالب کے ہاں تشبیہ کے متنوع پیرائے ملتے ہیں۔ میری دانست میں یہ بھی کلامِ غالب کا ایک امتیاز ہے کہ استعارے کی فراوانی کے ساتھ ساتھ تشبیہ کے اتنے پیرائے یک جا کسی اور شاعر کے ہاں موجود نہیں۔ عام حروفِ تشبیہ کے علاوہ مثلاً: ایسا، جُوں، چوں، جیسا، جیسے کہ، مثل، مانند، مانا، کہے تو، تو کہے، گویا، گوئیا، اکثر جگہ حروفِ تشبیہ اور مشبّہ بہ ترکیبِ اضافی کے طور پر آئے ہیں جس کی صورتیں یوں ہیں: آسا، برنگ، بشکل، صورت، بصورت، نما، نمط، وار (بلبل وار) ساں، بسان، صفت (مثلاً صفتِ آئینہ) روکش، آئینہ، عکس، بطور حرفِ تشبیہ غالب کی جدّت ہے۔''[۲۴۳]

چند مثالیں دیکھیے:

زکاتِ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغِ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا[۲۴۴]
بسکہ دوڑے ہے رگِ تاک میں خوں ہو ہو کر
شہپرِ رنگ سے ہے بال کشا موجِ شراب[۲۴۵]

فنِ تشبیہ میں ندرت وغرابت کی عمدہ مثال نظم بعنوان ''چکنی ڈلی'' ہے جس میں غالب پے در پے اور تشبیہ در تشبیہ کی تکنیک برتتے ہیں اور تشبیہات کا انبار لگا کر انھیں رد بھی کرتے جاتے ہیں۔ درجِ ذیل اشعار میں یہ اندازِ خاص ملاحظہ کیجیے:

ہے جو صاحب کے کفِ دست پہ یہ چکنی ڈلی
زیب دیتا ہے، اسے جس قدر اچھا کہیے
مُہرِ مکتوبِ عزیزانِ گرامی لکھیے
حرزِ بازوئے شگرفانِ خود آرا کہیے
حجر الاسودِ دیوارِ حرم کیجے فرض
نافہ آہوئے بیابانِ ختن کا کہیے
کیوں اسے قفلِ درِ گنجِ محبت لکھیے؟
کیوں اسے نقطۂ پرکارِ تمنا کہیے؟
کیوں اسے گوہرِ نایاب تصوّر کیجے؟
کیوں اسے مردمکِ دیدۂ عنقا کہیے؟
کیوں اسے تکمۂ پیراہنِ لیلیٰ لکھیے؟
کیوں اسے نقشِ پئے ناقۂ سلما کہیے؟
بندہ پرور کے کفِ دست کو دل کیجے فرض
اور اس چکنی سپاری کو سُویدا کہیے[۲۴۶]

دنیائے تشبیہ میں غالب جو دور دراز کی مناسبتیں ڈھونڈ کر لاتے ہیں وہ ان کی جدت پسند طبیعت اور ذکاوتِ حس کی آئینہ دار ہیں، بالخصوص بیانیہ شاعری میں تشبیہات کی جلوہ گری ایک نئی جان ڈال دیتی ہے۔

تشبیہ واستعارہ میں بڑی حد تک مماثلت موجود ہے۔ دونوں کے استعمال کا مقصد بھی بڑی حد تک ایک ہے یعنی خیال کے ابلاغ کے لیے مماثلت ڈھونڈنا ہے۔ دونوں کو غزل کا زیور گردانا جاتا ہے لیکن فنی سطح پر دونوں میں بنیادی فرق بھی موجود ہے۔ تشبیہ نسبتاً ایک سادہ عمل ہے جسے آرائشِ کلام کے طور پر برتا جاتا ہے۔ تشبیہ میں مثال دے کر خیال کی تشریح کی جاتی ہے جب کہ استعارہ وضاحت کی راہ اختیار نہیں

کرنا بلکہ راستہ تلاش کرنے کے لیے دعوتِ فکر دیتا ہے۔ ارسطو نے ''بوطیقا'' کے آخر میں جو استعارے کی بحث کی ہے اس میں استعارے کے استعمال پر قدرت کو اعلیٰ درجے کے شاعر کی ذہانت کی پہچان قرار دیا ہے۔[۲۴۷]

اگرچہ استعارے کی بنیاد بھی مشابہت پر استوار ہوتی ہے لیکن تشبیہ اور استعارہ میں بنیادی فرق موجود ہے۔ آنیس ناگی ''شعری لسانیات'' میں تشبیہ اور استعارے کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مشابہت اشیا کی دریافت کا ایک اہم اصول ہے۔ مشابہت کو جب معنی آفرینی کے لیے استعمال کیا جائے تو تشبیہ جنم لیتی ہے... اگرچہ مشابہتی استعارے میں بھی یہی صورت کارفرما ہوتی ہے لیکن بنیادی فرق یہ ہے کہ تشبیہ میں وجہِ شبہ عیاں اور نمایاں ہوتی ہے۔ مشبہ اور مشبہ بہ میں تعلق ظاہر کرنے کے لیے کی سی، کا سا، ایسی، جیسی، مثل، مانند اس طرح وغیرہ کی معاون لسانی تراکیب کا سہارا لیا جاتا ہے۔ غالب کا مصرع ہے:

چال جیسے کڑی کمان کا تیر

...تقابلی یا مشابہتی استعارے میں یہ ضروری نہیں کہ مستعالہ اور مستعار منہ کو ایک دوسرے کی موجودگی کا احساس دلایا جائے....''[۲۴۸]

اُنیس ناگی کی رائے میں یہ ضروری نہیں کہ مشابہت ہی استعارے کی بنیاد ہو کیونکہ بعض اوقات تضاد کے ذریعے بھی صورتِ حال واضح کی جاتی ہے۔ مثلاً غالب کا شعر ہے:

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے[۲۴۹]

اس شعر میں استعارے کی بنیاد مشابہت پر نہیں بلکہ تقابل اور تضاد پر استوار ہے۔ یعنی تطابق اور تخاطب دونوں ہی شعری لسانیات کی تکمیل میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ بقولِ اُنیس ناگی:

''استعارہ ناقابلِ حصول معانی کا حصول ہے... استعارہ معرفت اور آگاہی کی لسانی تشکیل ہے۔''[۲۵۰]

استعارہ بیک وقت ایک ذہنی اور لسانی عمل ہے۔ یہ شاعر کی داخلی واردات کو خارجی واقعات اور حقائق سے متعلق کرتا ہے اور خارجی حقائق کو جذبہ اور تاثر کی داخلیت سے متعارف کراتا ہے۔ اس عمل میں استعارے کی حیثیت ایک ایسے پُل کی ہے جو شاعر کے تخلیقی شعور کو دو دنیاؤں سے متعلق کرتا ہے۔[۲۵۱] غالب کی شاعری میں استعارے ان کے اسی لسانی عمل کا حصہ ہیں جو قاری کو نامعلوم سے معلوم اور دور دراز امکانات کی معرفت بخشتے ہیں۔ کلامِ غالب میں استعاروں کی رنگارنگی دیکھیے:

اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز
جوہرِ آئنہ کو طوطیِ بسمل باندھا[۲۵۲]

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا
دریا زمین کو عرقِ انفعال ہے[۲۵۳]

منظور تھی یہ شکل تجلی کو نور کی
حنائے پائے خزاں ہے، بہار اگر ہے یہی
دوامِ کلفتِ خاطر ہے، عیشِ دنیا کا[۲۵۴]

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا[۲۵۵]

دل نہیں، تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا، کارفرما جل گیا[۲۵۶]

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا[۲۵۷]

نہ چھوڑی حضرتِ یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر[۲۵۸]

درج بالا اشعار غالب کے فلسفیانہ ذہن کی نشان دہی کرتے ہیں۔ غالب شاعری کو ''قافیہ پیمائی'' نہیں بلکہ ''معنی آفرینی'' قرار دیتے تھے اور معنوی امکانات کو چند در چند کرنے کے لیے انھوں نے جن عناصر پہ زور دیا ہے ان میں استعارہ سرِ فہرست ہے۔ بقولِ پروفیسر اسلوب احمد انصاری:

> ''موجودہ دور کی تنقیدی حسیت فنِ شاعری کے جن عناصر پر زور دیتی ہے وہ تقریباً سب کے سب غالب کے ہاں پائے جاتے ہیں، یعنی ابہام کے علاوہ طنز، ذو معنویت، پیکر نگاری، استعاراتی بیان، رمزِ بلیغ اور سب سے بڑھ کر استعارے کا استعمال اور فکر و جذبہ کی باہمی آمیزش اور تناؤ... ان سب کے استعمال سے شاعری کا جوہر چمک اٹھتا ہے....''[۲۵۹]

غالب کی شاعری میں تشبیہ کی بہ نسبت استعاراتی انداز زیادہ نمایاں دکھائی دیتا ہے کیونکہ تشبیہ ایک صاف اور واضح پیرایہ ہے جب کہ استعارے میں جذبے اور خیال کو ملفوف انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ غالب شاعری کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' بنانے کے لیے اور اخفائے حال کے لیے استعاراتی اور رمزیہ پیرایہ اختیار کرتے ہیں۔ کیونکہ استعارہ خیال کی پیچیدگی کو مزید وسعت اور تقویت بخشتا ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری کی رائے ملاحظہ کیجیے:

> ''غالب کے ہاں استعارے کا تفاعل نہ محض معنی و مفہوم کی توضیح کے لیے ہے اور نہ تزئین و آرائشِ بیان کے لیے... بلکہ خیال کو بے حد کمال وسعت دینے اور اس کے گوناگوں پہلوؤں

کو سامنے لانے کے لیے ... اس کے استعمال کا جواز حقیقت کی مختلف ابعاد اور جہتوں کو سامنے لانا اور متشکل کرنا ہے اور وہ بھی ایسی برجستگی اور سرعت کے ساتھ جس سے احساسِ حیرت کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔''[۲۶۰]

غالب نہیں چاہتے تھے کہ ان کے استعارات پر مبنی اشعار کے معنی متعین کیے جائیں بلکہ وہ ان استعارات کو توسیعِ معنی کا وسیلہ بنانا چاہتے تھے، چنانچہ وہ ان میں ایسے تحیر اور ابہام کا اہتمام کرتے ہیں کہ بات در بات اور مفہوم در مفہوم نکلتے چلے آتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی تحقیق کے مطابق:

''عرب شعریات میں استعارہ وسیلۂ علم کے طور پر نہیں بلکہ توسیعِ معنی کے وسیلے کی حیثیت سے برتا گیا ہے یعنی عرب شعریات اور بڑی حد تک تمام کلاسیکی مشرقی شعریات میں استعارے کا اصول یہ نہیں ہے کہ اس کے ذریعے کوئی بات ثابت یا منکشف کی جاتی ہے بلکہ یہاں استعارہ اس لیے اہم ہے کہ اس کے ذریعے بعض اوقات وہ معنی بھی وجود میں آتے ہیں جو کلام (Discourse) سے منطقی تعلق نہیں رکھتے بلکہ اشاراتی (Semiotic) تعلق رکھتے ہیں۔''[۲۶۱]

استعارے پر مبنی درج ذیل اشعار دیکھیے:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا[۲۶۲]

دل و دیں نقد لا، ساقی سے گر سودا کیا چاہے
کہ اس بازار میں ساغر متاعِ دست گرداں ہے[۲۶۳]

اب مَیں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ، تمثال دار تھا[۲۶۴]

رَو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں[۲۶۵]

تری فرصت کے مقابل اے عمر!
برق کو پا بہ حنا باندھتے ہیں[۲۶۶]

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہرِ آئنہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا[۲۶۷]

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا؟[۲۶۸]

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۶۹؎

ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے میں:

''غالب کے اشعار میں جو استعارے آتے ہیں وہ ایک دم سے سمجھ میں نہیں آ جاتے۔ پہلے بجلی کا سا ایک شاک دیتے ہیں اور یہی ان کی آمد کی دلیل ہے اور پھر فکر کی دنیا میں لے جاتے ہیں جہاں ہماری ذکاوت، ہمارے تجربے اور محسوسات گنجینۂ معنی کے طلسم کھولتے ہیں۔ حالی نے اس خصوصیت کو ندرت کہہ کر پورا حق ادا نہیں کیا لیکن وہ لوگ جو جدید مابعد الطبیعیات کے رنگ سے واقف ہیں جانتے ہیں کہ غالب کہاں پہنچ رہے ہیں۔'' ۷۰؎

غالب کے ہاں ''وحشت'' اور ''صحرا'' دو نہایت درجہ مستعمل استعارے ہیں۔ نیز ایسے استعاروں کی تعداد بھی کم نہیں جن کا تعلق حرارت، گرمی اور روشنی سے ہو۔ سروِ چراغاں، شعلہ، شرر اور آتش جیسے استعارے اس امر کی طرف دلالت کرتے ہیں کہ غالب حرکت اور زندگی کی حرارت کے شاعر ہیں۔ ''آئینہ'' بھی غالب کے ہاں ایک مرکزی استعارہ ہے اور اس کا استعمال مختلف انداز میں بار بار کیا جا تا رہا ہے۔ مثلاً آئینہ دار، آئینہ ساز، آئینہ دل، آئینۂ بادِ بہاری وغیرہ۔

چند منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے:

یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا ۷۱؎

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا ۷۲؎

از مہر تا بہ ذرّہ دل و دل ہے آئنہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئنہ ۷۳؎

کب مجھ کو کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی
آئینہ دار بن گئی حیرتِ نقشِ پا کہ یوں ۷۴؎

دیر و حرم آئنہ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں ۷۵؎

مذکورہ امثال سرسری مطالعے کا نتیجہ ہیں۔ شان الحق حقی غالب کے استعارات بالخصوص آئینہ کی نسبت یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

''آئینے کی مختلف صفات کی نسبت سے غالب نے اس لفظ کو مختلف معنی میں اس طرح

استعمال کیا ہے کہ یہ نہ صرف استعارہ بلکہ لغت بن گیا ہے۔''۷۶؎

غالب کے اسی اندازِ خاص کو اسلوب احمد انصاری ''استعارہ در استعارہ'' کی تکنیک قرار دیتے ہیں۔ غالب کی یہی لسانی مہارت اور باریک بینی انھیں شاعرِ امروز و فردا قرار دینے کے لیے کافی ہے۔ ان کے نادر استعارے ان کی فطانت کی دلیل ہیں اور بیک وقت ان کی لسانی بصیرت اور وجدانی ادراک کا منہ بولتا ثبوت بھی۔ ع:

بس کہ لیلائے سخن محمل نشینِ راز ہے ۷۷؎

کنایاتی اسلوب اور رمزِ بلیغ:

کلامِ غالب میں لسانی سطح پر تازہ کاری، جدّت پسندی اور فن کارانہ اُپج کے نوع بہ نوع پیرائے برتے گئے ہیں جو انھیں زبان کا ایک زبردست فن کار ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کی تہہ داری اور علامتی فضا دنیائے تغزّل میں ایک نیا انداز رکھتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کی رائے میں غالب کا فنی کارنامہ یہ ہے کہ:

''انھوں نے اردو شاعری میں علامت نگاری کو ایک اسلوب کی حیثیت سے مستقل حیثیت دی اور نہ صرف ابلاغ بلکہ جمالیاتی اظہار کے لیے بھی اس کو اس طرح استعمال کیا کہ اردو شاعری میں اس نے ایک رجحان کی حیثیت اختیار کر لی... ان کے خیال میں ناز و غمزہ کی بات دشنہ و خنجر میں اور مشاہدۂ حق کی گفتگو ''بادہ و ساغر'' میں کرنا شاعر کے لیے ناگزیر ہے۔''۷۸؎

ہر چند کہ غالب سے قبل بھی شاعری رمز و ایما سے عبارت تھی اور علائم و رموز کے پیرائے میں دلی جذبات کی ادائیگی کی جارہی تھی لیکن غالب نے رمز و ایما کا ایک ایسا منفرد اور مستقل نظام متعارف کروایا جس سے اردو غزل ابھی ناآشنا تھی۔ غالب کی لسانی نکتہ وری نے اسے فن کا درجہ عطا کیا، بقولِ ڈاکٹر عبادت بریلوی:

''غالب سے قبل اردو شاعری میں رمز و ایما کی روایت تو موجود تھی لیکن اس میں یہ بانکپن نہیں تھا جو ان کے ہاتھوں پیدا ہوا۔ وہ تہہ داری کی کیفیت نہیں تھی جو ان کے ہاتھوں وجود میں آئی۔ غالب نے اپنی فکر کی نسبت سے اس رمز و ایما کو زیادہ تہہ دار بلکہ کسی حد تک پیچ دار بنا دیا اور اس طرح اس کی حدیں ابہام سے جا ملیں۔ یہ ابہام آج کی شاعری کے لیے ایک اسلوب کی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب نے آج سے سو سال قبل اس ابہام کو ایک اسلوب بنا دیا...''۷۹؎

یہ درست کہ غالب کی رمزیت و ایمائیت، پیچیدہ خیالی اور مشکل پسندی سے رغبت کے نتیجے میں بعض اوقات ان کی شاعری ابہام کی سرحدوں کو چھوتی نظر آتی ہے لیکن یہ ابہام بھی غالب کا عیب نہیں ہنر ہے۔ یوں بھی ابہام کا دار و مدار شاعر یا فن کار کی فکر سے کم اور قاری کے ذوق اور علمیت سے زیادہ ہوتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ نے درست لکھا ہے کہ ابہام شاعر کے یہاں نہیں ہوتا بلکہ خود پڑھنے والے کے

ذہنوں میں ہوتا ہے۔ جب وہ شاعر کے پیچیدہ تجربات کی تہہ تک نہیں پہنچ پاتے اور اس کی پرواز تخیل کا ساتھ نہیں دے سکتے تو اس کے کلام کو مبہم تصور کر لیتے ہیں۔[۲۸۰]

ارسطو کے زمانے سے لے کر دور حاضر تک شاعری کے لیے علامتی انداز اور ابہام کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے۔ نطشے بھی اس خیال کا حامی رہا ہے کہ ''جو چیز ہمہ گیر ہوتی ہے وہ اپنے آپ کو زیادہ سے زیادہ چھپانے کی کوشش کرتی ہے''۔ کلامِ غالب کا حسن بھی اس کی تہہ در تہہ معنویت میں پوشیدہ ہے۔ انھوں نے لسانی و اسلوبیاتی فن تدبیر کے طور پر پیچیدگی اور ابہام کا سہارا لیا۔ گو ان کی قدر اس عہد کا قاری نہیں کر سکا لیکن اسی اندازِ خاص نے انھیں آفاقیت بخشی۔ اپنی شاعری کی بابت ان کا نظریہ یہ تھا کہ:

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا[۲۸۱]

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی[۲۸۲]

لسانیاتِ غالب کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ غالب اپنے زمانے سے بہت آگے تھے۔ گو وہ اپنے زمانے میں اجنبیت کا شکار رہے لیکن آج ان کی شاعری کو بے پناہ لسانی و معنوی امکانات کا امین تسلیم کیا جا رہا ہے۔ ان کی شاعری میں نئے اشاروں اور نئی علامتوں کا ایک باقاعدہ نظام کارفرما ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ انھوں نے غزل کے روایتی علائم کو بھی نئے مفاہیم بخشے۔ ''شمع و پروانہ'' اور ''گل و بلبل'' جیسی گھسی پٹی علامتیں بھی غالب کے یہاں اپنا پرانا رنگ و آہنگ بدل کر نمودار ہوتی ہے۔ مثلاً:

مرگ خاموشی کی علامت:

زبانِ اہلِ زباں میں ہے مرگ خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانِ شمع[۲۸۳]

رشک و حسد، جلاپا، کرب اور دکھ، تردد اور گہری سوچ کا اظہار:

یاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بے خودی
جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا[۲۸۴]

لاتعلقی، تنہائی اور یاد کے معنوں میں:

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ، درخورِ محفل نہیں رہا[۲۸۵]

حسن و جمال کی افسردگی، خوبی کا خرابی میں بدلنا:

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست
دودِ شمعِ کشتہ تھا شاید خطِ رخسارِ دوست[۲۸۶]

ماتمی لباس، فنا اور موت کے معنوں میں:

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد[۲۸۷]

زندگی کے جبر کی دلیل، مجبوری:

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک[۲۸۸]

شمع بطور ماتم کدے کا چراغ:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفَس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم[۲۸۹]

فانی، غیر یقینی جس کا انجام طے ہو:

کیا شمع کے نہیں ہیں ہواخواہ اہلِ بزم
ہو غم ہی جاں گداز تو غم خوار کیا کریں[۲۹۰]

بہادر شاہ ظفر، ہمت:

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
مَیں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی[۲۹۱]

وجہِ ہنگامہ، جس کے دم سے رونق ہو، عشق:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر ، سو خموش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے[۲۹۲]

اثر، سوز و گداز اور عرفان:

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسدؔ
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی[۲۹۳]

اسی طرح ''بلبل'' جو بہار و گلاب کا عاشق ایک خوش الحان پرندہ ہے اس علامت کی تفہیم کے سلسلے میں جدت و روایت کا حسین امتزاج ملاحظہ کیجیے:

عقل سے عاری، احمق، جس کا مذاق اڑایا جائے، پاگل پن، دیوانوں کی سی حرکتیں کرنے والا:

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا[۲۹۴]

فریاد کرنے والا، مبتلائے درد، رونے اور سسکنے والا:

بجا ہے گر نہ سنے نالہ ہائے بلبلِ زار
کہ گوشِ گل نمِ شبنم سے پنبہ آگیں ہے[۲۹۵]

جس کی آہ وزاری میں بے حد اثر ہے، جس کا دکھ کلیجہ چیر کر رکھ دے:

کہتا ہے کون نالۂ بلبل کو بے اثر
پردے میں گل کے لاکھ جگر چاک ہو گئے[۲۹۶]

خوشی کے گیت گانے والا، جس کی آواز خوشی کی آمد کی دلیل ہو:

آمد بہار کی ہے جو بلبل ہے نغمہ سنج
اُڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی[۲۹۷]

غالب کی رمزیت وایمائیت نے تنگنائے غزل میں بحرِ بے کراں کی سی وسعت وہمہ گیری پیدا کر دی ہے۔ غالب نے رمز وایما، اشارہ وکنایہ کے ذیل میں بھی رنگارنگی اختیار کی ہے اور چند در چند تکنیکیں بروئے کار لائے ہیں۔ کبھی نادر اور اچھوتی تراکیب کا استعمال کرتے ہیں، کبھی علائم ورموز کا سہارا لیتے ہیں، کبھی پیکر تراشتے ہیں تو کبھی خیال کی کچھ کڑیاں حذف کر کے قاری کے ذوقِ تجسس اور طائرِ تخیل کو دعوتِ پرواز دیتے ہیں تا کہ وہ شعر کے مضمرات، لسانی امکانات اور بیان کی گمشدہ کڑیوں کی بازیافت کر سکے۔ اس نوعیت کی چند شعری امثال ملاحظہ کیجیے:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا[۲۹۸]

تُو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور☆ دراز[۲۹۹]

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں[۳۰۰]

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک[۳۰۱]

☆ نسخۂ نظامی، نسخۂ عرشی اور نسخۂ مالک رام میں ''دور دراز'' ہی ملتا ہے۔ ''دور دراز'' بلاعطف صحیح فارسی ترکیب ہے۔

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں ۳۰۲

مئے عشرت کی خواہش ساقی گردوں سے کیا کیجیے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی ۳۰۳

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولٰی برق خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا ۳۰۴

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال
ہیں ورق گردانیِ نیرنگ یک بت خانہ ہم ۳۰۵

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا ۳۰۶

غم دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی ۳۰۷

غالب کے اس کنایاتی اسلوب کو ان کے نظامِ استعارہ ہی کی توسیع قرار دیا جاسکتا ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری کلامِ غالب کے اس منفرد پہلو کو ''رمزِ بلیغ'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان کی رائے کے مطابق:

''ایک منفرد فنی تدبیر جو غالب کے یہاں کہیں کہیں مستعمل ہوئی ہے رمزِ بلیغ (Conceit) ہے۔ استعارہ اور تشبیہ ہی کی طرح اس کا مدار بھی مماثلت کے اس احساس پر ہے، جو ذہن مختلف اشیا کے درمیان دریافت کرتا اور نمایاں کرتا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ رمزِ بلیغ وہ استعارہ ہے جسے طوالت دی گئی ہو......'' ۳۰۸

اپنے ایک دوسرے مضمون میں مزید لکھتے ہیں:

''غالب کا شعری ادراک اور ان کی حسیّت سترھویں صدی کے اوائل کے برطانوی مابعد الطبیعیاتی شاعروں جیسے جان ڈن اور مارویل کے مماثل ہے جو تجربے کے متضاد اور بظاہر مختلف پہلوؤں کو ایک وحدت میں سمونے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور اس ضمن میں غالب نے رمزِ بلیغ (یعنی conceit) کی فنی تدبیر سے جگہ جگہ کام لیا ہے۔'' ۳۰۹

رمزِ بلیغ کے استعمال میں ان اشیا اور تجربات کے مابین مماثلت کا رشتہ قائم کیا جاتا ہے جن میں بظاہر کوئی ربط و تعلق نہیں ہوتا بلکہ وہ بمراحل ایک دوسرے سے دور کہے جاسکتے ہیں جس کے نتیجے میں احساسِ حیرت بھی جنم لیتا ہے اور بہجت و اہتزاز بھی۔ ۳۱۰

ڈاکٹر جانسن نے اس کی تعریف یہ کی ہے کہ یہ غیر مماثل اشیا میں مماثلت کی تلاش ہے یعنی ایسے اَنمل، بے جوڑ اور دور افتادہ مدرکات ہیں جن میں بظاہر کوئی نقطۂ اتصال نہ ہو۔ مخفی مشابہتوں کی نشان

دہی کرنا شاعر کی ژرف نگاہی کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ اس سے ذہن میں ایک فراخی اور کشادگی پیدا ہوتی ہے اور ہم احساسِ حیرت کے ساتھ اشیا کے ان پہلوؤں کو بے نقاب دیکھتے ہیں جن کی طرف ذہن کبھی منتقل نہیں ہوا تھا... شاعر کی دور بین نظریں ایک ربطِ پنہاں کو متعین کرتی ہیں اور قاری کے ذہن کے بند دریچے وا ہونے لگتے ہیں۔[۳۱۱]

غالب اپنی نکتہ رسی اور طباعی کے سبب رمزِ بلیغ کو نہایت کامیابی سے نبھا سکتے ہیں اور دیوانِ غالب رمزِ بلیغ کی موثر امثال سے بھرا پڑا ہے۔ چند اشعار بطورِ حوالہ ملاحظہ کیجیے:

نقش ، فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا[۳۱۲]

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا کارفرما جل گیا[۳۱۳]

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا[۳۱۴]

ہنوز محرمیِ حسن کو ترستا ہوں
کرے ہے ہر بُنِ مُو کام چشمِ بینا کا[۳۱۵]

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا[۳۱۶]

ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا[۳۱۷]

چھڑکے ہے شبنم آئینۂ برگِ گل پہ آب
اے عندلیب! وقتِ وداعِ بہار ہے[۳۱۸]

ہنوز اک پَرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا[۳۱۹]

رمزِ بلیغ کا استعمال فنکارانہ مہارت کا متقاضی ہوتا ہے۔ اگر دور از کار اور بعید از قیاس تماثیل لائی جائیں تو شاعری کوہ کندن وکاہ برآوردن کے مصداق ناگوار ذہنی ورزش بن جاتی ہے۔ کلامِ غالب میں ابتدائی دورِ شاعری سے اس کی مثالیں ''نسخۂ حمیدیہ'' کے اشعار میں بآسانی ڈھونڈی جا سکتی ہیں، مثلاً:

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا ۳۲۰

مَیں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا ۳۲۱

دل آشفتگاں ، خالِ کنجِ دہن کے
سویدا میں سیرِ عدم دیکھتے ہیں ۳۲۲

غالب کو خود اپنی شاعری کا یہ رخ عزیز تھا۔ غالب کے نزدیک فن کی شان یہ ہے کہ تأمل و تفکر کے بعد گوہر معنی تک رسائی حاصل کی جائے۔ اپنے اسلوبِ شعری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

مرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدّق توضیح
مرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل ۳۲۳

غالب ایک نکتہ آفریں شاعر تھے۔ نکتے سے نکتہ اور بات سے بات نکالنا انھیں مرغوب تھا۔ مختلف اور متنوع خیالات کو ایک محور پر یکجا کرنا اور کوئی نئی بات اور نیا خیال پیش کرنا انھیں خوب آتا تھا۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری کی رائے میں:

"نکتہ آفرینی بھی دو قسم کی ہو سکتی ہے، لفظی اور معنوی۔ لفظی نکتہ آفرینی کا مقصد تجربے کے متضاد اور مخالف اور پیچیدہ عناصر اور پہلوؤں کا ادراک کرنا اور انھیں اپنے شاعرانہ شعور میں سمو کر قاری کے ذہن کے گوشوں کو تابانی بخشنا۔ غالب کے یہاں معنوی نکتہ آفرینی پر زیادہ زور ہے، لفظی پر کم...." ۳۲۴

اسلوب احمد انصاری کی رائے میں غالب کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد بہت زیادہ ہے جن کی تفسیر شیکسپیئر کی عظیم ڈرامائی شاعری کی طرح ہم مختلف سطحوں پر کر سکتے ہیں... جن کی فلسفیانہ، سیاسی اور شخصی تفسیر ہم بیک وقت کر سکتے ہیں۔ ایسے اشعار اُن ترشے ہوئے ہیروں کی مانند ہیں جن کی آب و تاب اور خیرگی سے ہم ہر زاویۂ نگاہ سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ۳۲۵

غالب کی نکتہ سنجی اور نئی معنویت کی تشکیل کی چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

بے مے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آگہی
کھینچا ہے عجزِ حوصلہ نے خط ایاغ کا ۳۲۶

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ۳۲۷

ہے سر انگشتِ حنائی کا تصوّر دل میں
نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی ۳۲۸

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا ۳۲۹؎

ترے سروِ قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں ۳۳۰؎

کب مجھ کو کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی
آئینہ دار بن گئی حیرتِ نقشِ پا کہ یوں ۳۳۱؎

کھلے گا کس طرح مضموں مرے مکتوب کا یارب
قسم کھائی ہے اُس کافر نے کاغذ کے جلانے کی ۳۳۲؎

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہوگئیں ۳۳۳؎

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو ۳۳۴؎

غالب کی غزل حدیثِ زندگی ہے جس میں زندگی کے جلوہ ہائے صد رنگ ہماری نگاہوں کے سامنے رقصاں نظر آتے ہیں۔ غالب نے لسانی و معنوی اعتبار سے غزل کو اعتبار بخشا۔ وہ اپنی طباعی و ذہانت اور لسانی مہارت ہی کی بدولت غزل کو حیاتِ دوام بخشنے میں کامیاب ہوئے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> ''غالب کی غزلیں ہشت پہلو نگینے ہیں، جن سے معنی و مفہوم کی شعاعیں پھوٹتی ہیں اور ان شعاعوں میں الوانِ مختلفہ کی جلوہ سامانی نظر آتی ہے۔'' ۳۳۵؎

روزمرّہ و محاورہ:

مشرقی شعریات میں لسانی و شاعرانہ وسائل کے طور پر روزمرّہ و محاورہ کا استعمال مستحسن رہا ہے۔ روزمرہ کی چستی اور محاورات کی برجستگی شعر میں جان ڈال دیتی ہے۔ ادب کا عمومی اور تفریحی معیار یہی رہا ہے کہ بات مکمل ہونے سے پہلے ہی قاری کے دل کو چھو لے۔ بالخصوص درباروں، محفلوں اور مشاعروں میں زبان کا یہ رخ پسندیدہ رہا ہے جیسا کہ حالی ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں رقم طراز ہیں کہ:

> ''اہلِ زبان عموماً اُس شعر کو زیادہ پسند کرتے ہیں جس میں روزمرہ کا لحاظ رکھا گیا ہو اور اگر روزمرّہ کے ساتھ محاورے کی چاشنی بھی ہو تو وہ ان کو اور زیادہ مزا دیتی ہے۔ مگر عوام اور خواص کی پسند میں بڑا فرق ہے۔ عوام محاورہ یا روزمرّہ کے ہر شعر کو سن کر سر دھننے لگتے ہیں... مگر خواص کی پسند اور تعجب کے لیے صرف روزمرّہ کا وزن کے ساتھ سانچے میں ڈھال دینا کافی نہیں ہے۔ ہاں اگر وہ دیکھتے ہیں کہ ایک سنجیدہ مضمون معمولی روزمرّہ میں کمال خوبی، صفائی اور بے تکلفی سے ادا

کیا گیا ہے تو بلاشبہ ان کو بے انتہا تعجب اور حیرت ہوتی ہے۔''۳۳۶

روز مرّہ و محاورہ کے باب میں حالی کی درج ذیل آرا بھی قابل غور ہیں:

''روز مرّہ کی پابندی جہاں تک ممکن ہو، تقریر و تحریر اور نظم و نثر میں ضروری سمجھی گئی ہے۔''۳۳۷

''محاورے کو شعر میں ایسا سمجھنا چاہیے جیسے تناسب اعضا بدنِ انسان میں۔''۳۳۸

حالؔی کے خیال میں محاورہ اگر عمدگی سے باندھا جائے تو بلاشبہ پست شعر کو بلند اور بلند کو بلند تر کر دیتا ہے۔ اہلِ زبان عموماً لطفِ زبان اور عمدگی کو سراہتے ہیں لیکن عوام الناس روز مرہ و محاورہ کے ہر شعر کو سن کر سر دھننے لگتے ہیں، اگرچہ شعر کا مضمون کیسا ہی مبتذل یا رکیک اور سبک ہو۔۳۳۹

غالب کی شاعرانہ فکر جس عہد میں پروان چڑھی اس عہد میں روز مرّہ کی چستی اور محاورہ بندی کو حسنِ تغزل کا معیار قرار دیا جا رہا تھا۔ لکھنوی شعرا اور دہلی میں استاد ذوق کی شاعری کا ڈنکا بج رہا تھا جس میں اردو عوامی زبان کے طور پر برتی جا رہی تھی اور روز مرّہ اور محاورہ بندی کو لطفِ شاعری خیال کرتے ہوئے ہر ایسے شعر پر واہ، واہ و مرحبا کی صدائیں بلند ہو رہی تھیں۔ خود غالب بھی فصاحتِ بیان کے لیے روز مرّہ و محاورہ کی چستی کے قائل تھے۔ روز مرّہ کے استعمال میں اہلِ زبان کی سند کو مقدم جانتے تھے۔ غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''اہلِ ہند کی فارسی اسی طرح خام اور ناتمام رہی کہ اصول میں انھوں نے فارسی کے قواعد کی تطبیق عربی سے چاہی اور اردو کے خاص روز مرّہ کی فارسی بنا یا کیے۔ ہندی میں ''کچھ نہیں'' کی جگہ ''خاک نہیں'' بولتے ہیں۔ فارسی میں ''ہیچ نیست'' کی جگہ ''خاک نیست'' کبھی کوئی نہ کہے گا.....''۳۴۰

غالب اپنے تلامذہ کے کلام میں بھی روز مرہ و محاورہ کی خوبی کو سراہتے ہیں لیکن ذاتی طور پر انھیں عوامی مذاق کو ملحوظ رکھتے ہوئے محاورہ بندی کا التزام پسند نہ تھا۔ انھوں نے اپنے لیے جو شعری اسلوب اختراع کیا اس میں ندرتِ خیال کو لطفِ محاورہ پر ترجیح دی کیونکہ اگر شعر کا لطف صرف روز مرّہ و محاورہ پر منحصر ہو تو اس میں یہ عیب موجود رہتا ہے کہ قاری کا شعری ذوق پختہ ہونے کے بجائے مزید ابتری کا شکار ہو جاتا ہے۔ جس کا شکوہ کرتے ہوئے حالی فرماتے ہیں کہ عوام الناس مبتذل اور رکیک اشعار پر بھی سر دھننے لگتے ہیں۔ غالب روز مرّہ و محاورہ کے ذیل میں ذوق کے پیرو نہیں۔ یوں بھی شاہراہِ عام پر چلنا انھیں گوارا نہیں تھا۔ غالب کی دوررس نگاہوں نے بھانپ لیا تھا کہ بلاشبہ ذوق کی زبان روز مرّہ کی چستی اور محاورے کی درستگی میں بے مثل ہے لیکن اس میں آنے والے زمانوں کی آواز میں آواز ملانے کی سکت نہیں اسی لیے فرماتے ہیں:

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیٔ رسم و رہِ عام بہت ہے۳۴۱

ڈاکٹر جمیل جالبی اس صورتِ حال کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''غالب کے زمانے تک زبان کو ترقی دینے اور استعمال کرنے کے دو راستے مقرر تھے؛ ایک راستہ استاد ذوق کا تھا جس میں اردو کو عوامی زبان سے قریب تر لانے کی کوشش میں عام محاوروں اور روز مرہ کو شاعری میں کثرت سے استعمال کیا جا رہا تھا... غالب جانتے تھے کہ محاورے مردہ استعارے ہوتے ہیں اور ان کا کثرت سے استعمال شاعرانہ زبان کو گہرے لطف سے خالی کر دیتا ہے... دوسری راہ فارسیت کی تھی... غالب نے جب اردو میں شعر کہے تو اپنے خیالات کے اظہار کے لیے اسی زبان کا سہارا لیا... اس لیے فارسی کا سہارا لے کر ''زبانِ غالب'' ایجاد کی۔''[۳۴۲]

زندہ زبانیں ارتقا پذیر رہتی ہیں اور عہد بہ عہد نئے تقاضوں اور نئی تبدیلیوں کو اپنے دامن میں سمیٹتی ہیں۔ اگر وہ وقت کے دھارے کے ساتھ ساتھ اپنی تراش خراش اور لفظیات میں تبدیلی نہ کریں تو وہ کہنہ و فرسودہ زبان تصور کی جائیں گی۔ بالخصوص محاورے میں یہ عیب موجود ہوتا ہے کہ کثرتِ استعمال سے اس میں فرسودگی کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ اس ذیل میں سید عابد علی عابد کی رائے ملاحظہ کیجیے:

''بہت سے ادیب اس نکتے سے غافل ہیں کہ خوب سے خوب محاورہ بلحاظِ عمر آخر ضعیف ہو کر بے جان ہو جاتا ہے۔ اردو میں اس وقت بہت سے محاورات ہیں جو حقیقت میں الفاظ و فقرات کی ''ممیاں'' ہیں۔ مرزا نے اپنے دیوان میں محاورے کی بندش سے اکثر احتراز کیا ہے۔ تمام دیوان میں مشکل سے دس اشعار ایسے ہیں جن میں کوئی محاورہ باندھا ہے۔ مرزا کی شاعری دلی کی گلیوں اور لکھنؤ کے کوچوں کی پابند نہیں بلکہ آزاد اردو زبان ہے۔''[۳۴۳]

غالب نے اپنی شاعری میں ایک ایسی زبان کو رواج دیا ہے جو مستقبل کی زبان ہے جو ہمارے سامنے نئے لسانی امکانات کے دریچے وا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی زبان سے آنے والے دَور کے تمام شعرا مستفیض ہوئے، بالخصوص علامہ اقبال نے اسے ایک نیا آب و رنگ دیا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد غالب کی زبان کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''غالب عموماً اردو کا روز مرہ یا بول چال کی زبان استعمال نہیں کرتا۔ اس کی اردو فارسیت کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے، مانا کہ اس نے بعض فارسی محاوروں اور ترکیبوں کو اس طرح اردو میں گوندھا ہے کہ اب وہ اردو ہی کی چیز بن کر رہ گئی ہیں۔''[۳۴۴]

غالب تقریر و تحریر کی زبان میں فرق روا رکھتے تھے۔ ان کے خیال میں تحریر کی زبان گفتگو یا بول چال کی زبان سے زیادہ فصیح و بلیغ ہونی چاہیے۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''تقریر اَور ہے تحریر اَور ہے۔ اگر تقریر بعینہٖ تحریر میں آیا کرے تو خواجہ بقراط شرف الدین علی یزدی اور مُلّا حسین کاشفی اور طاہر وحید یہ سب نثر میں کیوں خونِ جگر کھایا کرتے... قلم کا کام زبان سے لینا یعنی تحریر کے مطالب کو پڑھنا اور پڑھا دینا آسان ہے اور زبان کا کام قلم سے لینا دشوار ہے یعنی جو کچھ کہا چاہیے اُس کو کیوں کر لکھا چاہیے۔''[۳۴۵]

ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی، آڈن اور والیری ایسے مغربی دانشوروں کے خیالات سے اتفاق کرتے ہوئے عام ضرورت کو پورا کرنے کے لیے کام میں آنے والی زبان کو روزمرہ کی زبان کہتے ہیں۔ ایسی زبان تصورات سے عاری ہوتی ہے۔ اس میں نازک یا باریک جذبات یا جذبات کے نازک و باریک پہلوؤں کے اظہار کی قوت نہیں ہوتی... اگرچہ روزمرہ میں شخص، ماحول اور عہد کے اعتبار سے تبدیلی ہوتی رہتی ہے لیکن اس کی ایک بنیادی ہیئت ہر زمانے میں ہوتی ہے۔ خواہ وہ مثالی یا خیالی ہی ہو۔[۳۴۶]

غالب کے نزدیک شاعری ایک فن ہے جس کا مدار روزمرہ و محاورہ پر ہرگز نہیں ہونا چاہیے۔ شاعری کے اپنے معیار اور تقاضے ہیں۔ روزمرہ و محاورہ پر مبنی شاعری لسانی امکانات سے عاری ہوتی ہے۔ انھیں وہ طرزِ شاعری قبول نہیں جس میں شعر سننے والا شعر کہنے والے سے پہلے ہی اصل مضمون بھانپ لے اور سبحان اللہ واہ واہ کہنے لگے۔ وہ شعر کو ''گنجینۂ معنی'' کا طلسم بنانا فنِ شاعری کی اصل غایت ٹھہراتے ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک لسانی توازن ملتا ہے جہاں خالی خولی روزمرہ اور گھسے پٹے محاورے شعری امکانات کو محدود نہیں کرتے بلکہ کثیر المعنویت اور تہہ داری کے نئے در وا کرتے ہیں۔

بقولِ محمد عرفان:

> ''غالب کے طرز اور اسلوب کو روزمرہ کے لطف اور محاورے کی چاشنی سے نہیں بلکہ ابلاغ، جدتِ طرز، تازہ نوائی، روشِ تازہ اور فارسی تراکیب سے عبارت کہا جا سکتا ہے۔ وہ مبتذل، فرسودہ اور پیش پا افتادہ موضوعات سے احتراز کرتے ہیں۔''[۳۴۷]

غالب کے کلام میں روزمرّہ و محاورہ کو بالذات محور نہیں بنایا گیا بلکہ وہ شعری ضرورتوں کے تحت برجستہ طور پر ان کے قلم سے ٹپک پڑتے ہیں۔ محاوراتی سطح پر غالب کا اجتہاد یہ ہے کہ انھوں نے بہت سے رائج محاورات میں لسانی تبدیلیاں کیں۔ کہیں مصادر بدل دیے کہیں امدادی افعال کے استعمال میں تبدیلی پیدا کی اور کہیں فارسیت پسندی کے زیرِ اثر تصرّفات سے کام لیا۔ اس طور انھوں نے زبان کی ساخت میں جدتیں اور تبدیلیاں پیدا کیں لیکن اردو کے لسانی مزاج اور شناخت کو برقرار رکھنے کی پوری پوری کوشش کی۔ ان کے کلام میں رونما ہونے والی لسانی و محاوراتی تبدیلیاں زبان کو مستقبل کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ اس لسانی رہنمائی میں غالب نے فارسی اساتذۂ سخن سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ ڈاکٹر تحسین فراقی اس صورتِ حال کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''فارسی زبان پر غالب کا حاکمانہ عبور حیرت انگیز ہے اور ان کا یہ دعویٰ درست معلوم ہوتا ہے کہ جب تک قدما و متاخرین صائب، کلیم، اسیر اور حزین کے کلام میں کوئی لفظ یا ترکیب دیکھ نہیں لیتا اس کو نظم اور نثر میں نہیں لکھتا... اساتذۂ فن کی لسانی رہنمائی میں ان کا کلکِ رقاص چال میں کبک بنا اور راگ میں موسیقار....''[۳۴۸]

مثال کے طور پر دیکھیے کہ غالب اردو میں رائج محاورات میں جدّت پیدا کرنے کے لیے کس قدر

لسانی مہارت اور سلیقے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

اردو میں رائج محاورے ''باغ باغ ہونا'' کو ''گلستاں ہونا'' استعمال کرتے ہیں:

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط

تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا[۳۴۹]

''عہدہ برآ ہونا'' کو ''عہدے سے باہر آنا'':

عہدے سے مدح ناز کے باہر نہ آسکا

گر اک ادا ہو تو اسے اپنی قضا کہوں[۳۵۰]

''انگلی اٹھنا'' میں لفظ ''انگلی'' کے بجائے ''انگشت'' استعمال کرنا:

جاتا ہوں جدھر سب کی اٹھی ہے اُدھر انگشت

یک دست جہاں مجھ سے پھرا ہے مگر انگشت[۳۵۱]

''جگر کریدنا'' کی بجائے ''جگر کھودنا'':

پھر جگر کھودنے لگا ناخن

آمدِ فصلِ لالہ کاری ہے[۳۵۲]

''اپنی مثال آپ ہونا'' کو ''اپنی قسم ہونا'':

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے

یاں تک مٹے کہ آپ ہی اپنی قسم ہوئے[۳۵۳]

''سر پہ آرے چلنا'':

کس روز تہمتیں نہ تراشا کیے عدو

کس دن ہمارے سر پہ نہ آرے چلا کیے[۳۵۴]

ذیل میں غالب کے محاورات اور روزمرہ پر مبنی اشعار درج کیے جا رہے ہیں جو فرسودگی سے پاک اور غالب کی جدتِ فکر اور لسانی سلیقے کے آئینہ دار ہیں۔

محاورات	اشعار
آفت کا ٹکڑا:	مَیں اور اک آفت کا ٹکڑا وہ دلِ وحشی کہ ہے عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا[۳۵۵]
آگ لگنا:	کیا غم خوار نے رسوا، لگے آگ اس محبت کو نہ لاوے تاب جو غم کی وہ میرا رازداں کیوں ہو؟[۳۵۶]
آئینہ دکھانا: یا	آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا[۳۵۷]

اپنا سامنہ لے کے رہ جانا:
آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا ۳۵۸ص

اڑتی سی خبر:
آمد بہار کی ہے جو بلبل ہے نغمہ سنج
اُڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی ۳۵۹ص

امید بر آنا:
کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی ۳۶۰ص

بات بننا:
نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے ۳۶۱ص

بے آبرو ہونا:
نکلنا خُلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے ۳۶۲ص

پاؤں دھو دھو کے پینا:
غالب مرے کلام میں کیونکر مزا نہ ہو
پیتا ہوں دھو کے خسرو شیریں سخن کے پانو ۳۶۳ص

پرزے اڑنا / خبر گرم ہونا:
تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے ، پہ تماشا نہ ہوا ۳۶۴ص

توقع اٹھ جانا:
جب توقع ہی اٹھ گئی غالب
کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی؟ ۳۶۵ص

تیوری چڑھانا:
ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے
ہے اک شکن پڑی ہوئی طرفِ نقاب میں ۳۶۶ص

جان دینا:
جان دی ، دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہُوا ۳۶۷ص

جان نذر کرنا:
مَیں اور حظِ وصل ، خدا ساز بات ہے
جاں نذر دینی بھول گیا اضطراب میں ۳۶۸ص

جگر چاک ہونا:
کہتا ہے کون نالۂ بلبل کو بے اثر
پردے میں گل کے لاکھ جگر چاک ہوگئے ۳۶۹ص

جُوئے شِیر لانا:
کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جُوئے شِیر کا ۳۷۰ص

خاک میں مِلنا:
بس ہجوم نا امیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذّت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے ۳۷۱ص

خاک ہو جانا: ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے ، لیکن
خاک ہو جائیں گے ہم ، تم کو خبر ہونے تک ۳۷۲

خبر گرم ہونا: ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہُوا ۳۷۳

دل بھر آنا: دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں ۳۷۴

دم لینا: دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا ۳۷۵

ڈبونا: نہ تھا کچھ تو خدا تھا ، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے ، نہ ہوتا مَیں تو کیا ہوتا ۳۷۶

ڈوبی ہوئی آسامی: حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی
دل جوشِ گریہ میں ہے ڈوبی ہوئی اسامی ۳۷۷

زہرہ آب ہونا: شب کہ برقِ سوز دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلۂ جوّالہ ہر اک حلقۂ گرداب تھا ۳۷۸

رگِ جاں ہونا: جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں ۳۷۹

رنگ لانا: قرض کی پیتے تھے مَے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن ۳۸۰

زبان کٹنا: بات پر واں زبان کٹتی ہے
وہ کہیں اور سنا کرے کوئی ۳۸۱

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجے
کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیے ۳۸۲

زخموں پہ نمک چھڑکنا: زخم پر چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پروا نمک
کیا مزا ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک ۳۸۳

سر اڑانا: سر اُڑانے کے جو وعدے کو مکرّر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو ۳۸۴

سر کھپانا: فکرِ دنیا میں سر کھپاتا ہوں
مَیں کہاں اور یہ وبال کہاں ۳۸۵

شرم رکھنا:
مجھ کو دیارِ غیر میں مارا وطن سے دور
رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم ۳۸۶

شیشے اُچھلنا:
ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا ۳۸۷

غم کھانا:
غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے ۳۸۸

فریب کھانا:
ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ ''ہے'' نہیں ہے ۳۸۹

قسم ہونا:
ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہی اپنی قسم ہوئے ۳۹۰

گریباں چاک کرنا:
یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں مَیں جب سے کہ گریباں سمجھا ۳۹۱

قسمت آزمانا:
ہم کہاں قسمت آزمانے جائیں
تُو ہی جب خنجر آزما نہ ہوا ۳۹۲

کفِ افسوس ملنا:
نہ لائی شوخیِ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی
کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنّا ہے ۳۹۳

کلیجہ ٹھنڈا ہونا:
دیکھ کر غیر کو ہو کیوں نہ کلیجا ٹھنڈا
نالہ کرتا تھا ولے طالبِ تاثیر بھی تھا ۳۹۴

گوشت کا ناخن سے جدا ہونا:
دل سے مٹنا تری انگشت حنائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جُدا ہو جانا ۳۹۵

لہو پانی ہونا:
نہیں معلوم کس کس کا لہو پانی ہوا ہوگا
قیامت ہے سرشک آلود ہونا تری مژگاں کا ۳۹۶

لہو رونا:
ایسا آساں نہیں لہو رونا
دل میں طاقت جگر میں حال کہاں ۳۹۷

مفت ہاتھ آنا:
میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالب
مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے ۳۹۸

منہ میں زبان رکھنا:
میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں
کاش پوچھو کہ مدّعا کیا ہے؟ ۳۹۹

ناک میں دم آنا: محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا ۴۰۰؎

نظر لگنا: نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں ۴۰۱؎

ہاتھ قلم ہونا: لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے ۴۰۲؎

ہوش اڑانا: ہوش اڑتے ہیں مرے جلوۂ گل دیکھ اسد
پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موجِ شراب ۴۰۳؎

یاد کرنا: زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے ۴۰۴

مذکورہ امثال اس بات کی غماز ہیں کہ غالب کے ہاں محاورات زبردستی ٹھونسنے کا احساس نہیں ملتا بلکہ وہ اپنی برجستگی کے سبب گفتگو کا فطری حصہ معلوم ہوتے ہیں۔

غالب نے محاورات میں لسانی اجتہادات متعارف کرانے کے ساتھ ساتھ اپنے کلام کو روز مرہ کی خوبی اور صفائی سے بھی آراستہ کیا ہے۔ غالب کی فطری جدّت پسندی، ندرتِ فکر اور تازگیٔ خیال کی جستجو انھیں روز مرہ کے معاملے میں بھی جدت و اختراع کی طرف مائل کرتی نظر آتی ہے۔ زبان سے متعلقہ مسائل کے معاملے میں غالب اہلِ زبان کی برتری کو تسلیم کرتے تھے اور فصاحتِ کلام کے لیے سند اہلِ زبان ہی کے کلام سے اخذ کرتے تھے۔ غالب کا اردو دیوان روز مرّہ کی لطافتوں سے بھرا پڑا ہے۔ مولانا حالی ''یادگارِ غالب'' میں ان کے کلام کے اس وصف کے معترف نظر آتے ہیں۔ مثلاً غالب کے درج ذیل شعر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے
دھوئے گئے ہم اتنے کہ بس پاک ہو گئے

دھویا جانا، بے شرم و بے باک ہونا، پاک، آزاد یا شُہدا، مطلب یہ ہے کہ جب تک آنکھ سے آنسو نہیں نکلے تھے تو اس بات کا پاس و لحاظ تھا کہ عشق کا راز کسی پر ظاہر نہ ہونے پائے، مگر جب رونا ضبط نہ ہو سکا... تو اخفائے عشق کا خیال جاتا رہا اور ایسے بے شرم و بے حجاب ہو گئے کہ آزادوں اور شُہدوں کی طرح کھل کھیلے۔ اس مطلب کو ان لفظوں میں ادا کرنا کہ رونے سے ایسے دھوئے گئے کہ بالکل پاک ہو گئے، بلاغت اور حسنِ بیان کی انتہا ہے۔'' ۴۰۵؎

درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے جن میں روز مرّہ کی خوبی بدرجۂ اتم موجود ہے:

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں ۱۰۶

وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں ۱۰۷

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی ۱۰۸

زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے
دیکھوں اب مر گئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے ۱۰۹

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی ۱۱۰

ہوئے مر کے ہم جو رسوا، ہوئے کیوں نہ غرقِ دریا
نہ کبھی جنازہ اٹھتا، نہ کہیں مزار ہوتا ۱۱۱

صرف یہ چند امثال طرزِ غالب کی اس خوبی کی طرف اشارہ کرنے کے لیے کافی ہیں کہ ان کا ہر شعر اور ہر مصرع اپنے اندر گہری معنویت سمیٹے ہوئے ہیں۔ ان کے اشعار پہلی قرأت میں مکمل طور پر سمجھ میں نہیں آسکتے۔ پیچیدگی، پہلوداری اور ابہام جو ان کے عہد کے قاری کے لیے نامانوس تھا آج اسے فن کی معراج سمجھا جاتا ہے۔ ان کی شاعری اس عہد کے لوگوں کے لیے مہمل ہوسکتی ہے لیکن ڈیڑھ صدی بعد اس کے ''گنجینۂ معنی'' ہونے میں کسی کو کلام نہیں یعنی غالب ''شاعرِ فردا'' تھے اور ان کی زبان مستقبل کی زبان تھی۔ بقولِ ڈاکٹر جمیل جالبی:

> ''غالب نے اردو زبان کو ذہنی و عقلی رنگ دیا، نئی نزاکت اور بندشیں وضع کرکے زبان میں علوی خیالات کے اظہار کا مسئلہ آسان کردیا... وہ زبان کے سلسلے کے تمام علوم سے بخوبی واقف تھے مگر ان کا تخلیقی عمل یہ ظاہر کرتا ہے کہ انھوں نے ان سب علوم کے بندھے ٹکے اصولوں سے بغاوت کی اور ان سے بالاتر ہوکر اردو زبان کو ایک نئے اعلیٰ معیار سے روشناس کیا۔ زبان دانوں نے ان کی زبان میں غلطیاں نکالیں لیکن ان کی یہی غلطیاں اب خود اصولِ زبان بن گئی ہیں۔...'' ۱۱۲

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۶۔

۲۔ نقی حسین جعفری: مضمون، غالب کا آئینِ غزل خوانی، مشمولہ تنقیدی تناظرات، مرتب اسلوب احمد انصاری، غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۲۶۶۔ ۳۔ ایضاً، ص ۲۶۷۔

۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۵۔

۵۔ غالب: کلیاتِ فارسی، جلد اوّل، مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، مجلس ترقی ادب لاہور، اشاعتِ اوّل جون ۱۹۶۷ء، ص ۱۶۱۔

۶۔ وارث کرمانی، ڈاکٹر: مضمون، غالب کی شاعری کا پس منظر، مشمولہ نقوش غالب نمبر، حصہ اوّل، شمارہ ۱۱۱، ادارہ فروغ اردو، لاہور، فروری ۱۹۶۹ء، ص ۳۸۔

۷۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: اردو ادب کی تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۶۹۹۔

۸۔ غالب: دیوانِ غالب المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ مع مقدمۂ دیوان، مفید عام اسٹیم پریس، آگرہ، ۱۹۲۱ء، ص ۸۔

۹۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۱۰۔ ایضاً، ص ۶۴۔ ۱۱۔ ایضاً، ص ۶۴۔ ۱۲۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۱۶۔ ۱۴۔ ایضاً، ص ۳۔ ۱۵۔ ایضاً، ص ۲۔ ۱۶۔ ایضاً، ص ۳۰۔

۱۷۔ ایضاً، ص ۳۳۔

۱۸۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد دوم، مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء، ص ۸۴۶۔

۱۹۔ حالی: یادگارِ غالب، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص ۱۶۲۔

۲۰۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۲۴۱۔

۲۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۸۔

۲۲۔ حالی: یادگارِ غالب، مکتبۂ عالیہ، لاہور، اشاعت نو ۱۹۸۷ء، ص ۱۰۴-۱۰۵۔

۲۳۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخِ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اوّل، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع سوم ۱۹۹۴ء، ص ۴۹۱-۴۹۲۔ ۲۴۔ ایضاً، ص ۴۹۷-۴۹۸۔

۲۵۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: مضمون، لسانی خصوصیات، مشمولہ، تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، آٹھویں جلد اردو ادب سوم ۱۸۰۳ء۔۱۸۵۷ء پنجاب یونیورسٹی، لاہور، طبع اوّل ۱۹۷۱ء، ص ۳۸۰۔ ۲۶۔ ایضاً، ص ۳۸۱۔

۲۷۔ ایضاً، ص ۳۸۲۔ ۲۸۔ ایضاً، ص ۳۸۰۔

۲۹۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اوّل، ص ۵۰۰۔

۳۰۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کا فن، ادارۂ ادب و تنقید، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۲۲۰۔

۳۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۳۷۰۔

۳۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: مضمون، غالب کے طلسم معنی پر ایک نظر، مشمولہ، اردو کے چار بڑے شاعر، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۲۰۳۔

۳۳۔ فراقی، تحسین، ڈاکٹر: تنقیداتِ تحسین فراقی (منتخب مقالات) مرتبہ اشتیاق احمد، القمر انٹر پرائزز، لاہور، طبع اوّل ۲۰۱۳ء، ص ۱۱۹-۱۲۰۔

۳۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۳۸۔ ۳۵۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۳۶۔ ایضاً، ص ۸۲۔

۳۷۔ ایضاً، ص ۴۱۔

۳۸۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: غالب... فکروفن، انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت اوّل ۱۹۶۱ء، ص ۱۲۔

۳۹۔ حالی: یادگارِ غالب، ص ۱۸۵۔

۴۰۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: آبِ حیات، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۴۰۳۔

۴۱۔ محمد اکرام، شیخ: غالب نامہ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء، ص ۵۷۔

۴۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟ ص ۲۸۴۔

۴۳۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد اوّل، مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۳۳۶۔

۴۴۔ غالب: نامۂ غالب مکتوب بنام میرزا رحیم بیگ، مشمولہ خطوط غالب مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۹۹۹۔ ۴۵۔ ایضاً، ص ۹۹۹۔

۴۶۔ مالک رام: مضمون، غالب کے ادبی معرکے، مشمولہ نقوش، ادبی معرکے نمبر ۲، شمارہ ۱۲۷، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ستمبر ۱۹۸۱ء، ص ۳۵۲۔

۴۷۔ محمد اکرم، شیخ: غالب نامہ، ص ۱۶۷۔

۴۸۔ ریحانہ خاتون، ڈاکٹر: مضمون برہان قاطع، مشمولہ تحقیقاتِ انتخابِ مقالات، مرتبہ پروفیسر نذیر احمد، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۹۷ء، ص ۴۹۷۔

۴۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟ ص ۲۸۳-۲۸۴۔ ۵۰۔ ایضاً، ص ۲۸۳۔

۵۱۔ غالب۔

۵۲۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعۂ غالب، ادارۂ ادب وتنقید، لاہور، اشاعت دوم، ۱۹۹۴ء، ص ۴۲۴۔

۵۳۔ ایضاً، ص ۴۲۴۔ ۵۴۔ ایضاً، ص ۴۱۴۔

۵۵۔ غالب: خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۵۲۔

۵۶۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: غالب... فکروفن، ص ۱۱۔

۵۷۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد اوّل، مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم، ص ۲۹۷-۲۹۸۔ ۵۸۔ ایضاً، ص ۳۳۵۔

۵۹۔ ایضاً، ص ۳۳۶۔

۶۰۔ نذیر احمد، پروفیسر: مقالہ، برہانِ قاطع، مشمولہ تحقیقات، ص ۴۹۷-۴۹۸۔

۶۱۔ ریحانہ خاتون، ڈاکٹر: مضمون، برہانِ قاطع مشمولہ تحقیقات، ص ۵۱۶۔

۶۲۔ مالک رام: کتاب مالک رام، ص ۲۳۹۔

۶۳۔ محمد اکرم، شیخ: غالب نامہ، ص ۱۶۸-۱۶۹۔

۶۴۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: غالب... فکروفن، ص ۱۲۔ ۶۵۔ ایضاً، ص ۱۳۷۔

۶۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو و تدریس، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۱۹۸۔
۶۷۔ عبدالحق، مولوی: قواعد زبان، لاہور اکیڈمی، لاہور، س۔ن، ص ۲۱۔
۶۸۔ رشید حسن خاں: زبان اور قواعد، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، طبع سوم، ۲۰۰۱ء، ص ۱۹۱۔
۶۹۔ ایضاً، ص ۱۵-۱۶۔
۷۰۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: آب حیات، ص ۳۶۔
۷۱۔ رشید حسن خاں: زبان اور قواعد، ص ۲۹۷۔
۷۲۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۲۹۷۔
۷۳۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، طبع چہارم، ص ۱۱۹۔
۷۴۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۳۱۰۔
۷۵۔ غالب: خطوط غالب، مرتبۂ مہر، طبع چہارم، ص ۲۶۴۔
۷۶۔ میر، محمد تقی میر: کلیات میر، مرتبۂ عبدالباری آسی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۵۲۱۔
۷۷۔ غالب: خطوط غالب، مرتبۂ مہر، طبع چہارم، ص ۴۸۸۔ ۷۸۔ ایضاً، ص ۴۸۶۔ ۷۹۔ ایضاً، ص ۲۶۱۔
۸۰۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو و تدریس، ص ۲۴۲۔
۸۱۔ غالب: خطوطِ غالب، مرتبۂ مہر، ص ۴۶۴۔
۸۲۔ محمد آفتاب احمد ثاقب، ڈاکٹر: اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول، جلد اوّل، اسد پرنٹرز، راولپنڈی، طبع اوّل، ۱۹۹۴ء، ص ۷۷۔
۸۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو و تدریس، ص ۲۴۳۔
۸۴۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۴۶۳۔ ۸۵۔ ایضاً، ص ۴۶۵۔
۸۶۔ احتشام حسین سید، پروفیسر: تعارف غالب اور فن تنقید، مصنف اخلاق حسین عارف، غالب اکیڈمی نئی دہلی، اشاعتِ اوّل، ۱۹۷۷ء، ص ۱۰۔
۸۷۔ غالب: خطوط غالب، مرتبۂ مہر، ص ۴۹۴۔
۸۸۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد اوّل، مرتبہ، ڈاکٹر خلیق انجم، ص ۲۴۲۔ ۸۹۔ ایضاً، ص ۳۳۵۔
۹۰۔ ایضاً، ص ۳۵۷-۳۵۸۔
۹۱۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد اوّل، ص ۶۰-۶۱۔ ۹۲۔ ایضاً، ص ۶۲۔
۹۳۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۴۹۶۔ ۹۴۔ ایضاً، ص ۴۴۰۔ ۹۵۔ ایضاً، ص ۴۳۸۔
۹۶۔ ایضاً، ص ۴۶۶-۴۶۷۔ ۹۷۔ ایضاً، ص ۴۹۶۲۔
۹۸۔ رشید حسن خان: املائے غالب، ادارۂ یادگارِ غالب، کراچی، طبع اوّل، ۲۰۰۰ء، ص ۱۰۰۔
۹۹۔ اُنیس ناگی: شعری لسانیات، کتابیات لاہور، طبع اوّل، ۱۹۶۹ء، ص ۱۷۳۔
۱۰۰۔ غالب: خطوطِ غالب مرتبۂ مہر، ص ۴۶۶۔ ۱۰۱۔ ایضاً، ص ۴۸۸۔
۱۰۲۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبۂ خلیق انجم، جلد اوّل، ص ۳۶۰۔ ۱۰۳۔ ایضاً، ص ۳۳۵۔

۱۰۴۔ محمد اقبال، علامہ: نظم مرزا غالب، بانگ درا، کلیات اقبال اردو، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، اشاعت سوم، ۱۹۷۷ء، ص ۲۶-۲۷۔

۱۰۵۔ اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: مرتب، غالب جدید تنقیدی تناظرات، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۲۳۔

۱۰۶۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد اوّل، ص ۳۳۵۔ ۱۰۷۔ ایضاً، ص ۳۵۴۔

۱۰۸۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۴۶۶۔

۱۰۹۔ غالب: کلیات غالب فارسی، جلد سوم، مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، اشاعت اوّل، ستمبر ۱۹۶۷ء، ص ۳۲۴۔

۱۱۰۔ رشید حسن خان: زبان اور قواعد، ص ۲۸۸۔ ۱۱۱۔ ایضاً، ص ۲۸۹۔

۱۱۲۔ حسرت موہانی، مولانا: نکاتِ سخن، انتظامی پریس، حیدرآباد، اشاعت ششم، ص ۹۱۔

۱۱۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۲۰۔ ۱۱۴۔ ایضاً، ص ۵۶۔ ۱۱۵۔ ایضاً، ص ۸۹۔ ۱۱۶۔ ایضاً، ص ۱۳۹۔

۱۱۷۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۱۱۸۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔ ۱۱۹۔ ایضاً۔ ۱۲۰۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔

۱۲۱۔ ایضاً۔ ۱۲۲۔ ایضاً۔ ۱۲۳۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔ ۱۲۴۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔ ۱۲۵۔ ایضاً، ص ۹۳۔

۱۲۶۔ رشید حسن خاں: قواعد اور زبان، ص ۳۰۱۔

۱۲۷۔ افضال حسین، قاضی: مضمون نیا ادبی تناظر اور غالب، مشمولہ جہاتِ غالب مرتبہ ڈاکٹر عقیل احمد، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۱۱۔

۱۲۸۔ غالب: دیوان، ص ۴۲۔ ۱۲۹۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۳۰۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۳۱۔ ایضاً، ص ۶۶۔

۱۳۲۔ ایضاً، ص ۱۵۹۔ ۱۳۳۔ ایضاً، ص ۹۷۔ ۱۳۴۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۱۳۵۔ ایضاً، ص ۴۷۔

۱۳۶۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔ ۱۳۷۔ ایضاً، ص ۲۰۷۔ ۱۳۸۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔ ۱۳۹۔ ایضاً، ص ۱۶۔

۱۴۰۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔ ۱۴۱۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۱۴۰۔ ایضاً، ص ۹۔ ۱۴۱۔ ایضاً، ص ۱۱۔

۱۴۲۔ ایضاً، ص ۷۸۔ ۱۴۳۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۱۴۴۔ ایضاً، ص ۱۴۹۔ ۱۴۵۔ ایضاً، ص ۴۶۔

۱۴۶۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۱۴۷۔ ایضاً، ص ۴۔ ۱۴۸۔ ایضاً، ص ۹۷۔ ۱۴۹۔ ایضاً، ص ۱۸۔

۱۵۰۔ ایضاً، ص ۷۵۔ ۱۵۱۔ ایضاً، ص ۱۔ ۱۵۲۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۱۵۳۔ ایضاً، ص ۲۴۔

۱۵۴۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔ ۱۵۵۔ ایضاً، ص ۱۷۔ ۱۵۶۔ ایضاً، ص ۴۳۔ ۱۵۷۔ ایضاً، ص ۸۴۔

۱۵۸۔ ایضاً، ص ۹۔ ۱۵۹۔ ایضاً، ص ۱۰۔ ۱۶۰۔ ایضاً، ص ۱۴۔ ۱۶۱۔ ایضاً، ص ۲۰۔

۱۶۲۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔ ۱۶۳۔ ایضاً، ص ۲۳۔ ۱۶۴۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔ ۱۶۵۔ ایضاً، ص ۱۴۵۔

۱۶۶۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔ ۱۶۷۔ ایضاً، ص ۱۴۵۔ ۱۶۸۔ ایضاً، ص ۸۴۔ ۱۶۹۔ ایضاً، ص ۳۱۔

۱۷۰۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۱۷۱۔ ایضاً، ص ۸۴۔ ۱۷۲۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۷۳۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔

۱۷۴۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔ ۱۷۵۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔ ۱۷۶۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔ ۱۷۷۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔

۱۷۸۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۱۷۹۔ ایضاً، ص ۳۷۔ ۱۸۰۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۸۱۔ ایضاً، ص ۳۔

۱۸۲۔ ایضاً،ص ۱۳۸۔ ۱۸۳۔ ایضاً،ص ۱۸۰۔ ۱۸۴۔ ایضاً،ص ۱۴۱۔ ۱۸۵۔ ایضاً،ص ۴۹۔
۱۸۶۔ ایضاً،ص ۵۷۔ ۱۸۷۔ ایضاً،ص ۱۱۶۔ ۱۸۸۔ ایضاً،ص ۱۲۔ ۱۸۹۔ ایضاً،ص ۸۶۔
۱۹۰۔ ایضاً،ص ۸۹۔ ۱۹۱۔ ایضاً،ص ۹۴۔ ۱۹۲۔ ایضاً،ص ۴۹۔ ۱۹۳۔ ایضاً،ص ۴۶۔
۱۹۴۔ ایضاً،ص ۱۲۔ ۱۹۵۔ ایضاً،ص ۱۰۵۔ ۱۹۶۔ ایضاً،ص ۸۴۔ ۱۹۷۔ ایضاً،ص ۱۵۔
۱۹۸۔ ایضاً۔ ۱۹۹۔ ایضاً،ص ۱۸۷۔ ۲۰۰۔ ایضاً،ص ۶۹۔ ۲۰۱۔ ایضاً،ص ۱۸۔
۲۰۲۔ ایضاً،ص ۱۹۔ ۲۰۳۔ ایضاً،ص ۷۰۔ ۲۰۴۔ ایضاً،ص ۲۵۔ ۲۰۵۔ ایضاً،ص ۱۸۸۔
۲۰۶۔ ایضاً،ص ۷۷۔ ۲۰۷۔ ایضاً،ص ۱۱۳۔ ۲۰۸۔ ایضاً،ص ۱۳۸۔ ۲۰۹۔ ایضاً۔
۲۱۰۔ ایضاً،ص ۶۹۔ ۲۱۱۔ ایضاً،ص ۷۴۔ ۲۱۲۔ ایضاً،ص ۸۱۔ ۲۱۳۔ ایضاً،ص ۸۳۔
۲۱۴۔ ایضاً،ص ۳۱۔ ۲۱۵۔ ایضاً،ص ۱۶۔ ۲۱۶۔ ایضاً،ص ۵۷۔ ۲۱۷۔ ایضاً،ص ۳۶۔
۲۱۸۔ ایضاً،ص ۲۰۵۔
۲۱۹۔ عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۲۱۶-۲۱۷۔
۲۲۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۸۔
۲۲۱۔ عابد علی عابد، سیّد، اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۲۱۹۔
۲۲۲۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: شعرِ شور انگیز، جلد اوّل، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، تیسرا ایڈیشن، ۲۰۰۶ء، ص ۶۰۔ ۲۲۳۔ ایضاً،ص ۶۱۔ ۲۲۴۔ ایضاً۔
۲۲۵۔ اسلوب احمد انصاری: نقش ہائے رنگ رنگ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۹۸ء، ص ۱۱۔
۲۲۶۔ غالب: دیوان غالب، ۱۳۸۔
۲۲۷۔ محمد اکرام، شیخ: حکیم فرزانہ، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور، طبع دوم، ۱۹۷۷ء، ص ۱۲-۱۳۔
۲۲۸۔ ایضاً،ص ۲۵۔
۲۲۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۔ ۲۳۰۔ ایضاً،ص ۴۔ ۲۳۱۔ ایضاً،ص ۱۴۔
۲۳۲۔ ایضاً،ص ۹۔ ۲۳۳۔ ایضاً،ص ۱۱۱۔
۲۳۳۔ غالب: دیوانِ غالب، المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ، ص ۱۰۵۔
۲۳۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۹۵۔ ۲۳۵۔ ایضاً،ص ۱۷۔ ۲۳۶۔ ایضاً،ص ۴۶۔
۲۳۷۔ ایضاً،ص ۶۶۔ ۲۳۸۔ ایضاً،ص ۶۶۔ ۲۳۹۔ ایضاً،ص ۱۴۱۔ ۲۴۰۔ ایضاً،ص ۱۸۰۔
۲۴۱۔ ایضاً،ص ۱۲۰۔
۲۴۲۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۸۰۔
۲۴۳۔ حقی، شان الحق، ڈاکٹر: مضمون کلامِ غالب کا لسانیاتی تجزیہ، مشمولہ غالب جدید تنقیدی تناظرات، مرتبہ اسلوب احمد انصاری، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۱۶۔
۲۴۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۲۲۔ ۲۴۵۔ ایضاً،ص ۴۰۔ ۲۴۶۔ ایضاً،ص ۲۰۷-۲۰۸۔
۲۴۷۔ اسلوب احمد انصاری، پروفیسر: نقش ہائے رنگ رنگ، ص ۱۱۶۔

۲۴۸۔ انیس ناگی، ڈاکٹر: شعری لسانیات، ص۵۸۔۶۰۔

۲۴۹۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۱۲۔

۲۵۰۔ انیس ناگی، ڈاکٹر: شعری لسانیات، ص۴۷۔ ۲۵۱۔ ایضاً ص۴۷۔

۲۵۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۶۔ ۲۵۳۔ ایضاً ص۱۱۵۔ ۲۵۴۔ ایضاً ص۲۵۔

۲۵۵۔ ایضاً ص۱۔ ۲۵۶۔ ایضاً ص۴۔ ۲۵۷۔ ایضاً ص۳۲۔ ۲۵۸۔ ایضاً ص۵۰۔

۲۵۹۔ اسلوب احمد انصاری، پروفیسر: نقش ہائے رنگ رنگ، ص۱۱۸۔ ۲۶۰۔ ایضاً ص۱۳۴-۱۳۵۔

۲۶۱۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: غالب پر چار تحریریں، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۱ء، ص۶۳۔

۲۶۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۷۔ ۲۶۳۔ ایضاً ص۱۸۱۔ ۲۶۴۔ ایضاً ص۱۵۔

۲۶۵۔ ایضاً ص۸۰۔ ۲۶۶۔ ایضاً ص۸۸۔ ۲۶۷۔ ایضاً ص۱۶۔

۲۶۸۔ ایضاً ص۲۰۔ ۲۶۹۔ ایضاً ص۴۔

۲۷۰۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مقالہ طرزِ غالب، مشمولہ نئی تنقید، رائل بک کمپنی، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص۲۲۳۔۲۲۴۔

۲۷۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۹۔ ۲۷۲۔ ایضاً ص۳۸۔ ۲۷۳۔ ایضاً ص۱۰۶۔

۲۷۴۔ ایضاً ص۹۵۔

۲۷۵۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۱۱۹۔

۲۷۶۔ ہاشمی، شان الحق، ڈاکٹر: تنقیدی تناظرات، ص۱۱۹۔

۲۷۷۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۱۸۵۔

۲۷۸۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعۂ غالب، ص۳۷۰۔ ۲۷۹۔ ایضاً ص۳۷۱۔

۲۸۰۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کا فن، ادارۂ ادب وتنقید، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص۱۵۶۔

۲۸۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۔ ۲۸۲۔ ایضاً ص۱۴۳۔ ۲۸۳۔ ایضاً ص۶۰۔

۲۸۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۳۔ ۲۸۵۔ ایضاً ص۳۴۔ ۲۸۶۔ ایضاً ص۴۳۔

۲۸۷۔ ایضاً ص۴۶۔ ۲۸۸۔ ایضاً ص۶۳۔ ۲۸۹۔ ایضاً ص۶۶۔ ۲۹۰۔ ایضاً ص۸۴۔

۲۹۱۔ ایضاً ص۱۱۱۔ ۲۹۲۔ ایضاً ص۱۳۸۔ ۲۹۳۔ ایضاً ص۱۷۴۔ ۲۹۴۔ ایضاً ص۲۸۔

۲۹۵۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۲۲۴۔

۲۹۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۷۲۔ ۲۹۷۔ ایضاً ص۱۸۵۔ ۲۹۸۔ ایضاً ص۵۔

۲۹۹۔ ایضاً ص۵۷۔ ۳۰۰۔ ایضاً ص۸۴۔ ۳۰۱۔ ایضاً ص۶۳۔ ۳۰۲۔ ایضاً ص۷۸۔

۳۰۳۔ ایضاً ص۱۰۹۔ ۳۰۴۔ ایضاً ص۹۔ ۳۰۵۔ ایضاً ص۶۶۔ ۳۰۶۔ ایضاً ص۱۹۔

۳۰۷۔ ایضاً ص۱۱۱۔

۳۰۸۔ اسلوب احمد انصاری، پروفیسر: نقش ہائے رنگ رنگ، ص۱۷۔ ۳۰۹۔ ایضاً ص۱۰۱۔

۳۱۰۔ ایضاً ص۱۱۱۔ ۳۱۱۔ ایضاً ص۱۷۔

۳۱۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۔ ۳۱۳۔ ایضاً ص۴۔ ۳۱۴۔ ایضاً ص۳۷۔ ۳۱۵۔ ایضاً ص۲۵۔

۳۱۶۔ ایضاً،ص۳۸۔ ۳۱۷۔ ایضاً،ص۱۱۔ ۳۱۸۔ ایضاً،ص۱۸۲۔ ۳۱۹۔ ایضاً،ص۹۔

۳۲۰۔ ایضاً،ص۷۔ ۳۲۱۔ ایضاً،ص۴۔ ۳۲۲۔ ایضاً،ص۷۸۔ ۳۲۳۔ ایضاً،ص۲۰۵۔

۳۲۴۔ اسلوب احمد انصاری، پروفیسر: مضمون، غالب کی شاعری کے چند بنیادی عناصر، مشمولہ نقدِ غالب، مرتبہ مختار الدین احمد، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۲۶۶۔ ۳۲۵۔ ایضاً،ص۲۶۹۔

۳۲۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۸۔ ۳۲۷۔ ایضاً،ص۳۰۔ ۳۲۸۔ ایضاً،ص۱۵۲۔

۳۲۹۔ ایضاً،ص۱۔ ۳۳۰۔ ایضاً،ص۷۸۔ ۳۳۱۔ ایضاً،ص۹۵۔ ۳۳۲۔ ایضاً،ص۱۱۱۔

۳۳۳۔ ایضاً،ص۹۰۔ ۳۳۴۔ ایضاً،ص۹۷۔

۳۳۵۔ اسلوب احمد انصاری، پروفیسر: نقش ہائے رنگ رنگ، ص۹۔

۳۳۶۔ حالی، الطاف حسین، مولانا: مقدمۂ شعر و شاعری، بک ٹاک، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص۱۴۲۔

۳۳۷۔ ایضاً،ص۱۴۰۔ ۳۳۸۔ ایضاً،ص۱۴۱۔ ۳۳۹۔ ایضاً۔

۳۴۰۔ غالب: خطوطِ غالب مرتبۂ مہر، ص۴۶۲۔

۳۴۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۸۶۔

۳۴۲۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: طرزِ غالب مشمولہ نئی تنقید، ص۲۱۹۔

۳۴۳۔ عابد علی عابد، سیّد: اصولِ انتقادِ ادبیات، ص۱۸۸۔

۳۴۴۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر: مضمون، اردو شاعری میں غالب کی اہمیت، مشمولہ نقدِ غالب، مرتبہ پروفیسر مختار الدین احمد، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۳۶۰-۳۶۱۔

۳۴۵۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد دوم، ص۵۸۷۔

۳۴۶۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: شعرِ شور انگیز، جلد اوّل، ص۵۵-۵۶۔

۳۴۷۔ محمد عرفان: طرزِ غالب، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، طبع اوّل ۲۰۰۴ء، ص۱۰۳۔

۳۴۸۔ فراقی، تحسین، ڈاکٹر: غالب... فکر و فرہنگ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۱۲ء، ص۵۱-۵۲۔

۳۴۹۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۶۔ ۳۵۰۔ ایضاً،ص۱۷۔

۳۵۱۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۵۵۔

۳۵۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۳۳۔ ۳۵۳۔ ایضاً،ص۱۳۶۔ ۳۵۴۔ ایضاً،ص۱۲۱۔

۳۵۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۳۵۔ ۳۵۶۔ ایضاً،ص۱۰۴۔ ۳۵۷۔ ایضاً،ص۳۳۔

۳۵۸۔ ایضاً۔ ۳۵۹۔ ایضاً،ص۱۸۵۔ ۳۶۰۔ ایضاً،ص۱۳۰۔ ۳۶۱۔ ایضاً،ص۱۵۶۔

۳۶۲۔ ایضاً،ص۱۷۸۔ ۳۶۳۔ ایضاً،ص۱۰۰۔

۳۶۴۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۴۶۔

۳۶۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۷۵۔ ۳۶۶۔ ایضاً،ص۹۷۔ ۳۶۷۔ ایضاً،ص۲۴۔

۳۶۸۔ ایضاً،ص۸۰۔ ۳۶۹۔ ایضاً،ص۱۷۲۔ ۳۷۰۔ ایضاً،ص۱۔ ۳۷۱۔ ایضاً،ص۱۲۶۔

۳۷۲۔ ایضاً،ص۶۳۔ ۳۷۳۔ ایضاً،ص۲۴۔ ۳۷۴۔ ایضاً،ص۹۴۔ ۳۷۵۔ ایضاً،ص۳۰۔

۳۷۶۔ ایضاً،ص۲۷۔ ۳۷۷۔ ایضاً،ص۱۲۱۔ ۳۷۸۔ ایضاً،ص۱۳۔ ۳۷۹۔ ایضاً،ص۹۰۔
۳۸۰۔ ایضاً،ص۴۳۔ ۳۸۱۔ ایضاً،ص۱۷۵۔ ۳۸۲۔ ایضاً،ص۱۷۱۔ ۳۸۳۔ ایضاً،ص۶۲۔
۳۸۴۔ ایضاً،ص۱۰۱۔ ۳۸۵۔ ایضاً،ص۶۸۔ ۳۸۶۔ ایضاً،ص۶۷۔ ۳۸۷۔ ایضاً،ص۱۱۔
۳۸۸۔ ایضاً،ص۱۸۶۔ ۳۸۹۔ ایضاً،ص۱۶۰۔ ۳۹۰۔ ایضاً،ص۱۳۶۔ ۳۹۱۔ ایضاً،ص۲۹۔
۳۹۲۔ ایضاً،ص۲۴۔ ۳۹۳۔ ایضاً،ص۱۱۷۔ ۳۹۴۔ ایضاً،ص۳۱۔ ۳۹۵۔ ایضاً،ص۹۳۔
۳۹۶۔ ایضاً،ص۹۔ ۳۹۷۔ ایضاً،ص۶۸۔ ۳۹۸۔ ایضاً،ص۱۳۱۔ ۳۹۹۔ ایضاً۔
۴۰۰۔ ایضاً،ص۱۰۔ ۴۰۱۔ ایضاً،ص۸۶۔ ۴۰۲۔ ایضاً،ص۱۳۶۔ ۴۰۳۔ ایضاً،ص۴۰۔
۴۰۴۔ ایضاً،ص۱۲۰۔
۴۰۵۔ حالی: یادگارِ غالب،ص۱۴۵-۱۴۶۔
۴۰۶۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۹۱۔ ۴۰۷۔ ایضاً،ص۸۶۔ ۴۰۸۔ ایضاً،ص۱۴۹۔
۴۰۹۔ ایضاً،ص۱۷۷۔ ۴۱۰۔ ایضاً،ص۱۳۰۔ ۴۱۱۔ ایضاً،ص۱۹۔
۴۱۲۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مقالہ طرزِ غالب مشمولہ نئی تنقید،ص۲۲۱-۲۲۲۔

☆☆☆

باب چہارم: کلامِ غالب کا اُسلوبیاتی مطالعہ

جزو الف: لفظیاتِ کلامِ غالب

- صنائع بدائع لفظی
- رعایتِ لفظی
- کفایتِ لفظی
- تلمیحی الفاظ
- کلیدی، تمثیلی اور علامتی الفاظ

جزو ب: معنیاتِ کلامِ غالبؔ

- صنائع بدائع معنوی
- پہلوداری اور ذومعنویت
- اختراعی تراکیب اور وفورِ معنی

جزو ج: صوتیاتِ کلامِ غالبؔ

- صوتیاتی محاسن
- عروضی اجتہادات
- نظامِ ردیف وقوافی
- تکرارِ صوت

جزو د: صرفیات ونحویاتِ کلامِ غالبؔ

- عہدِ غالب کا صرفیاتی ونحویاتی پس منظر
- صرفیاتِ کلامِ غالب

- مفرد الفاظ کی جدّت
- اسماء، صفات اور ضمائر
- حروف کا بیان
- نحویاتِ کلامِ غالب
- مرکب ناقص کی اقسام
- ہمزہ سے بننے والے مرکبات
- مرکبِ تام اور جملے کی اقسام (انشائیہ، خبریہ، محذوف اور مفرد و مرکب جملے)
- مرکب افعال
- مصادر اور امدادی افعال
- اسما و صفات کی ترکیب سے بننے والے مرکب افعال

اُسلوب ایک ایسی غیر مرئی قوت ہے جو لفظوں کے بے جان قالب میں زندگی کی روح پھونک دیتی ہے۔ اسی لیے تذکرہ نویسوں کے انتقادی مباحث ہوں یا جدید مکاتبِ تنقید سب ہی نے اسلوبیاتی محاسن کو مرکزِ نگاہ بنایا ہے۔ دورِ جدید میں اسلوبیاتی مطالعات کو سائنس کا درجہ دیا جا چکا ہے اور کسی بھی فن کار کی انفرادیت اور مقام و مرتبہ کا تعیّن کرنے کے لیے اسلوب ہی کو کسوٹی قرار دیا جا رہا ہے۔

غالب کی شاعری اسلوبیاتی اُپج اور لسانی شعور کی ایک قیمتی دستاویز ہے۔ یہ ان کا شعری اسلوب ہی ہے کہ صدیاں گزرنے کے باوجود ان کی شاعری کی مقبولیت میں برابر اضافہ ہو رہا ہے اور شرابِ کہنہ کی طرح اس کا نشہ دوچند ہو رہا ہے۔ گویا غالب کی بقا کا راز ان کی شاعری کی اسلوبیاتی خوبیوں میں مضمر ہے، جس کی بابت ان کا دعویٰ ہے کہ:

ہیں اَور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اَور[۱]

غالب کا اردو دیوان ان کے لسانی و اسلوبیاتی اجتہادات کا دلآویز مرقّع ہے۔ ان کا شعری اسلوب الفاظ کے حسنِ انتخاب سے حسنِ ترتیب تک، صوتیاتی توازن و ہم آہنگی سے غنائیت اور موسیقیت تک، طلسمِ معنی سے معنی آفرینی تک، صرفی ونحوی اجتہادت سے اسلوب کی دیگر جمالیاتی قدروں تک لامحدود امکانات کا امین ہے۔ غالب اپنے وقت سے صدیوں آگے کے انسان تھے اسی لیے ان کی شاعری عہدِ پارینہ میں مبہم اور عہدِ حاضر میں ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' نظر آتی ہے۔ بقولِ پروفیسر اسلوب احمد انصاری:

> ''غالب جیسی دیوزاد شخصیتوں کی عظمت کا راز اسی میں ہے کہ وہ اپنے آئینۂ ادراک میں بدلتے ہوئے تناظر کی پیش بینی کر سکتی ہیں اور ان کی اپنی آواز وقت اور مقام کی قید سے آزاد لازمانیت کی غلام گردشوں میں گونجتی رہتی ہے۔ غالب کی شاعری کی ہمیشگی کا راز انسانی تجربات کی پیچیدگی کے انعکاس اور انسانی نبضوں کی رفتار کو ریکارڈ کرنے پر ہے۔''[۲]

غالب کی شاعری کا اسلوبیاتی تناظر مرحلہ وار مختلف تبدیلیوں سے ہم کنار رہا۔ ''ابہام'' سے آغاز ہونے والا یہ سفر ۱۸۲۱ء میں ''ابلاغ'' کی جانب اپنا رخ موڑتا ہے لیکن اس ابلاغ میں بھی ذوق کی شاعری کی سی کیفیت نہیں کہ ہر بات صاف وسادہ اسلوب میں ادا کر دی جائے بلکہ اس سادگی میں بھی پُرکاری اور ندرتِ خیال پوری طرح جلوہ گر ہے۔ یہاں غالبؔ نے نہ صرف ''مضامینِ نو'' کے انبار لگائے بلکہ پہلے سے کہی ہوئی باتوں کو بھی بہ اندازِ دگر یوں دہرایا کہ ان کی کہنگی اور فرسودگی یک قلم دور ہو گئی۔ غالب کی شاعری کا یہ اسلوبیاتی ارتقا ان کی ذہنی بالیدگی اور فنی اُپج کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ غالب کا شعری اسلوب زبان اور خیال ہر دو لحاظ سے غیر روایتی انداز کا حامل ہے۔ وہ غزل کی روایتی شعریات سے ہٹ کر نئی بات نئے انداز میں کہنا چاہتے تھے۔ قاضی جمال حسین کلامِ غالب کی اس خوبی پر تبصرہ

کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''وہی مضامین اور موضوعات جو دوسرے شعرا نظم کر چکے ہیں...غالب انھیں بالکل انوکھے پیرائے میں بیان کرتا ہے۔ قدِ یار کا مضمون ہو، چشم و ابرو کا یا زلفِ یار کا، یہ سب غالب کے تخلیقی تجربے میں یکسر نئے تلازمات کے ساتھ طلوع ہوتے ہیں۔ روشِ عام سے یہ انحراف اور پیرایۂ اظہار کی یہ ندرت قاری کو حیرت زدہ کر دیتی ہے۔ ندرت کی یہ کارفرمائی کلامِ غالب میں تین سطحوں پر محسوس ہوتی ہے:

۱۔ غالب کی نگاہِ انتخاب عام مظاہر میں بھی انوکھے زاویوں کی تلاش کی خوگر ہے۔

۲۔ غالب کا تخلیقی ذہن نئے زاویوں میں تلازمات و انسلاکات کا نیا سلسلہ خلق کر دیتا ہے۔

۳۔ غالب اپنے تجربات کو لفظوں کے یکسر نئے لباس میں قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں...''[۳]

نقی حسین جعفری غالب کے شعری اسلوب کی انفرادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''غالب چیزوں کو ادراک کے آئینے میں نہیں، ادراک سے دور لے جا کر دیکھتے ہیں اور بقولِ شکلووسکی اسی کا نام فن ہے...غالب نے اپنے شعر ''آئین غزل خوانی'' میں صرف گستاخی کا لفظ استعمال کیا ہے جس سے مراد یہ لی جاسکتی ہے کہ کوئی موضوع، کوئی خیال، کوئی جذبہ ان کی دسترس سے باہر نہیں ہے...وہ ہر چیز کا جائزہ از سر نو لینا چاہتے ہیں اور ایسا کرنے میں وہ نئی شعریات وضع نہیں کرتے، کوئی نیا آئین نہیں بناتے، بلکہ اپنے سامنے کی معمولی اور غیر معمولی ہر قسم کی فکر کو اس طرح دیکھتے اور پرکھتے ہیں کہ ایک نیا جہانِ معنی پیدا ہو جاتا ہے...''[۴]

کلامِ غالب ہو یا کوئی دوسرا ادب پارہ وہ محض اس لیے اہم نہیں ہوتا کہ اس کا خالق کوئی خاص شخص یا فن کار ہے یا اس کا زمانۂ تحریر کسی خاص تاریخی دور سے تعلق رکھتا ہے بلکہ اس کی انفرادیت کے تعیّن میں کچھ خاص ادبی و لسانی ضابطے اور رسومیات کی پابندی کے علاوہ اس کے اسلوبیاتی خدوخال کی بھی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ یعنی اس ادب پارے کی لفظیات، رمزیت و ایمائیت، معنیاتی گہرائی اور استعاراتی نظام کی پیچیدگی، نحوی ساخت اور قواعدِ زبان و ادب کو برتنے کا خاص سلیقہ لفظوں کی اصوات، لہجہ اور آہنگ وغیرہ مل کر ہی اسے ادبیت عطا کرتے ہیں۔ اسلوبیات کسی ادب پارے کا مقام و مرتبہ متعین کرنے کے لیے ان جملہ پہلوؤں کا تجزیہ کرتی ہے۔

اعادہ کے طور پر صرف یہ ذکر کر دینا کافی ہوگا کہ اسلوبیات میں کسی فن پارے کے امتیازی خصائص کا تعیّن کرنے کے لیے درج ذیل چار پہلوؤں کو مرکزِ نگاہ بنایا جاتا ہے یعنی:

۱۔ لفظیات۔

۲۔ معنیات۔

۳۔ صوتیات۔

صرفیات ونحویات وغیرہ۔

۴۔ کلامِ غالب کا اسلوبیاتی مطالعہ مذکورہ نکات ہی کی روشنی میں کیا جائے گا۔ یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ اس اسلوبیاتی مطالعے میں تجزیاتی طریقۂ کار اپنانے کے باوصف ادب کو سائنس بنانے کی جبری کوشش کرنے کے بجائے درمیانی راستہ اختیار کیا جائے گا اور شماریاتی انداز اختیار کرنے کے بجائے اسلوبیاتِ غالب کے نمایاں پہلوؤں پر توجہ صرف کی جائے گی۔ یوں بھی غالب نے اپنی شاعری کی بابت ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' ہونے کا دعویٰ کیا ہے۔ لفظ شماری اور صوت شماری یا شعر کی کسی خاص تعبیر پر اکتفا اس طلسم کشائی کی راہ میں حائل ہو سکتا ہے کیونکہ یہاں جب شعر کے کسی ایک پہلو پر نظر ٹھہرتی ہے تو کوئی دوسرا پہلو ہشت پہلو نگینے کی طرح دعوتِ نظارہ دینے لگتا ہے۔ ایسی صورت میں محاسنِ شعری کی تعداد کا تعین کلامِ غالب کی لامتناہی وسعتوں کو محدود کر سکتا ہے۔ ہر دور کا قاری غالب کو اپنی ذہنی استعداد کے مطابق پرکھتا اور سمجھتا رہے گا۔ اسلوبیاتِ غالب کی یہی انفرادیت غالب کا طرۂ امتیاز ہے۔

جز و الف: غالب کا لفظیاتی مطالعہ (Morphological Study of Ghalib)

لفظ کی حقیقت پر غور کریں تو طرح طرح کے سوالات سطحِ ذہن پر ابھرتے ہیں یعنی الفاظ کا اولین جنم کب، کیوں اور کیسے ہوا؟ الفاظ سے جملے کیونکر بنے اور زبان میں روانی اور تسلسل کے ساتھ مربوط جملوں میں گفتگو کا آغاز کیونکر ہوا؟ ادبیات میں حسنِ الفاظ اور بندشِ الفاظ کی ضرورت اور اہمیت کن وجوہ کی بنا پر محسوس کی گئی اور پھر لفظ ایک معمّہ اور طلسم کی صورت اختیار کر کے نوع بہ نوع اور بوقلموں خیالات کے ابلاغ کا وسیلہ بننے لگا۔

انسانی دہن میں گوشت کا ایک حقیر سا ٹکڑا یعنی زبان اس قدر معتبر و نادر ہے کہ اپنے نطق و دہن کو بروئے کار لاتے ہوئے گفتگو اور کلام کے ایک لامتناہی سلسلے کو جنم دے سکتا ہے، یعنی تخلیقِ لسان کے معمے کو جتنا سلجھانے کی کوشش کی جائے بات اتنی ہی الجھتی چلی جاتی ہے۔ اس معاملے کو سمجھنے کے لیے مذہب کا سہارا لیجیے تو یہاں بھی کائنات کا وجود لفظ ہی کا مرہونِ منّت نظر آتا ہے، یعنی:

> ''تکوینِ عالم اور تخلیقِ کائنات ایک لفظ ''کُن'' کی مرہونِ منّت ہیں۔ اس لحاظ سے لفظ ایک مقدس چیز ہے۔ لفظ کی تقدیس کا ایک اور پہلو بھی ہے کہ خالقِ کائنات نے آدم کو اسماء یعنی الفاظ کی تعلیم خود دی۔'' [۵]

قرآن مجید میں ارشاد ہوتا ہے:

"و علم آدم الاسماء کلھا" [۶]

یعنی ہم نے آدم کو اسماء کی تعلیم دی یعنی الفاظ پڑھائے۔ یہ الفاظ ہی کی کرشمہ سازی ہے کہ انسان کو حیوانِ ناطق ہونے کے ناطے اشرف المخلوقات کا شرف بخشا گیا۔

لفظ کی قوت وطاقت کا اعتراف ازمنۂ قدیم سے کیا جاتا رہا ہے:

''برٹش میوزیم میں پتھر کی ایک سِل موجود ہے جو مصر کے قدیم ترین کھنڈرات سے دستیاب ہوئی۔ اس کی قدامت کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ یہ حضرت عیسیٰ سے کئی ہزار سال پہلے کی ہے۔ اس سِل پر جو تحریر ہے اس کا مفہوم حسبِ ذیل ہے:

''لفظ کی قوت نے تمام دیوتاؤں کو پیدا کیا۔'' ۷

حقیقت تو یہ ہے کہ دراصل زبان نہیں بولی جاتی بلکہ الفاظ بولتے ہیں۔ جب سے یہ کائنات معرضِ وجود میں آئی ہے، زبان اور الفاظ ترقی کی منازل طے کر رہے ہیں۔ آج دنیا میں ہزار ہا زبانیں بولی اور تحریر کی جاتی ہیں اور تقریباً ہر زبان میں سرمایۂ الفاظ اتنا وسیع و وقیع ہے کہ اس میں ہر قسم کے خیالات بہ حسن وخوبی رقم کیے جاسکتے ہیں۔ ذخیرۂ الفاظ کی وسعت ہی زبان کو مایہ دار بناتی ہے بالخصوص ادبیات میں شاعر و ادیب لفظوں کی ایسی مالا پروتا ہے کہ قاری طلسمِ الفاظ کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے کیونکہ الفاظ میں بیک وقت لفظی حسن بھی ہوتا ہے اور معنوی بھی، ظاہری بھی اور باطنی بھی، لہجہ بھی، ترنم بھی، غنائیت بھی۔

الفاظ زندہ و متحرک ہوتے ہیں۔ ان میں موقع ومحل کی مناسبت سے نرمی ونزاکت بھی ہوتی ہے اور کرختگی وصلابت بھی۔ جوشِ خطابت میں زبان سے ادا ہونے والے الفاظ سوئے ہوئے اذہان کو جھنجھوڑ کر بیدار کر دیتے ہیں۔ بقولِ پروفیسر نذیر احمد:

''نثر یا نظم میں، خطابت یا شاعری میں الفاظ سے وہی کام لیا جاتا ہے جو مصوّر اپنے مُوقلم سے، سنگ تراش اپنے سنگ تراشی کے اوزار سے اور موسیقار ستار یا رُباب کے تاروں سے کام لیتا ہے اور جس طرح کسی غلط تار کو چھیڑنے سے نغمہ خارج از آہنگ ہو جاتا ہے اسی طرح ایک نامناسب اور ناموزوں لفظ کے کلام میں داخل کرنے سے کلام بھی خارج از آہنگ ہو جاتا ہے۔ موزوں اور مناسب الفاظ کا انتخاب حسنِ کلام کے لیے ازبس ضروری ہے اور مشق ومہارت کے علاوہ دقتِ نظر کا طالب بھی۔'' ۸

مشرقی شعریات اور انتقادِ سخن میں بندشِ الفاظ کو کلام کا جوہر اور حشو و زائد کو معائب سخن میں شمار کیا گیا ہے۔ حالی و شبلی مشرقی شعریات کے اوّلین نقاد ہونے کے ناطے شاعری میں الفاظ کی اہمیت کے قائل ہیں۔ حالی ''مقدمہ شعر وشاعری'' میں الفاظ کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

''... شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے اس قدر معانی پر نہیں۔ معانی کتنے ہی بلند اور لطیف ہوں اگر عمدہ الفاظ میں بیان نہ کیے جائیں، ہرگز دلوں میں گھر نہیں کر سکتے اور ایک مبتذل مضمون پاکیزہ الفاظ میں ادا ہونے سے قابلِ تحسین ہو سکتا ہے۔'' ۹

علامہ شبلی نعمانی ''شعر العجم'' حصہ چہارم کے باب اوّل میں ''حسنِ الفاظ'' کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں:

"... لفظ جسم ہے اور مضمون روح۔ دونوں کا ارتباطِ باہم ایسا ہے جیسے روح اور جسم کا ارتباط... پس اگر معنی میں نقص نہ ہو اور لفظ میں ہو، شعر میں عیب سمجھا جائے گا۔ جس طرح لنگڑے اور لُنجے میں روح موجود ہوتی ہے لیکن بدن میں عیب ہوتا ہے، اسی طرح اگر لفظ اچھے ہوں لیکن مضمون اچھا نہ ہو تب بھی شعر خراب ہوگا اور مضمون کی خرابی الفاظ پر اثر کرے گی...."[۱۰]

لفظ و معنی میں گہرا تعلق ہونے کے باوصف یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ زبان ادب اور شعریات کا حصہ اسی وقت بنتی ہیں جب وہ خوبیِ الفاظ کے مخصوص مراحل سے گزر کر اپنی حیثیت منوالیتی ہے۔ جدید مغربی شعریات کے ماہرین بھی ادب میں الفاظ کی اہمیت کے قائل ہیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر رومن جیکب سن کے تصورِ شعریات کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"جیکب سن شعریات یا ادب کے اختصاص کو زبان کا مخصوص عمل قرار دیتا ہے کہ جب لفظ اپنی موجودگی کو محسوس کراتا ہے، وہ کسی دوسری حقیقت کی عکاسی کر کے خود اوٹ میں نہیں ہو جاتا۔ جیکب سن نے واضح کہا ہے کہ لفظ میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ ذریعہ بھی بن سکتا ہے اور مقصد بھی۔ وہ کسی حقیقت کو منعکس بھی کر سکتا ہے اور خود ایک حقیقت بھی بن سکتا ہے، راستہ بھی ہو سکتا ہے اور منزل بھی۔ لفظ جب خود حقیقت بنتا ہے یا منزل تو وہ تخلیقی حیثیت اختیار کر جاتا یا ادب کے مرتبے کو پہنچ جاتا ہے۔ لہٰذا ادب کے بنیادی عمل کو لفظ کی اس صلاحیت میں تلاش کرنا چاہیے...."[۱۱]

شاعری کی قلمرو میں "الفاظ" خیال پر مقدم تصوّر کیے جاتے ہیں کیونکہ الفاظ ہی میں یہ شوکت اور قوت ہوتی ہے کہ وہ معمولی سی بات کو بھی "گنجینۂ معنی کے طلسم" میں ڈھال سکیں۔ غالب شاعری میں "لفظ" کی کلیدی اہمیت سے کلی آگاہ تھے اسی لیے ان کی بیشتر توجہ انتخابِ الفاظ پر مرکوز رہی۔ ان کا یہ کہنا کہ:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے[۱۲]

لفظ کی طلسماتی قوتوں کا اعتراف ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں لفظوں سے طلسماتی تاثر ابھارنے کے لیے متعدد حربے اختیار کیے ہیں۔ کہیں علائم و رموز، کہیں محاکات، کہیں تلمیحات، کہیں صنائع لفظی و معنوی تو کہیں تراکیب سازی۔ انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعے ذخیرۂ الفاظ کو وسعت بخشی۔ انھیں بجا طور پر اپنی شاعری کی لفظی خوبیوں پر ہی نہیں بلکہ حرف حرف پہ ناز ہے۔ اپنے ایک فارسی شعر میں کہتے ہیں:

در تہِ ہر حرف غالب چیدہ ام میخانہ
تا زِ دیوانم کہ سرمستِ سخن خواہد شدن[۱۳]

غالب تقلید و تتبع کو بھانڈوں اور نقالوں کا کام سمجھتے تھے بالخصوص ایک ایسے وقت میں جب بساطِ زندگی

انقلاب اور تبدیلی سے دوچار ہو۔ بدلے ہوئے حالات و واقعات کے تناظر میں روایات سے انحراف ناگزیر ہو جاتا ہے اور پرانی باتوں کو پرانے انداز میں دہراتے رہنا بے وقت کی راگنی تصور کیا جاتا ہے۔ غالب اس رمز سے بخوبی واقف تھے۔ غالب اس نکتے کی وضاحت تاریخی حوالہ دے کر یوں کرتے ہیں:

بامن میاویز اے پدر فرزند آزر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر، دینِ بزرگاں خوش نکرد [۱۴]

غالب بھی ایک ایسے ہی صاحبِ نظر تھے جنھوں نے کتابِ شعر کے ہر ورق پر جدت کا باب کھولا۔ ان کی نظروں کے سامنے انگریز کا راج قدم جما رہا تھا۔ مغربی علوم وفنون متعارف ہو رہے تھے۔ تبدیلی کے اس تاثر کو محسوس اور قبول کرتے ہوئے انھوں نے اردو غزل کی لفظیات میں مناسب حد تک ردو بدل کیا۔ قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''چابی لغت انگریزی ہے، اس زمانے میں اس اسم کا شعر میں لانا جائز ہے بلکہ مزہ دیتا ہے۔ تار، بجلی اور دخانی انجن کے مضامین، مَیں نے اپنے یاروں کو دیے ہیں، اَوروں نے بھی باندھے ہیں۔ روبکاری اور طلبی، فوج داری اور سر رشتہ داری خود یہ الفاظ میں نے باندھے ہیں۔'' [۱۵]

غالب کی جدّتِ الفاظ کی کاوشوں کے نتیجے میں ہم پہلی بار قانونی اور فوج داری اصطلاحات کو غزل جیسی لطیف صنفِ سخن میں ملاحظہ کر سکتے ہیں:

پھر کچھ اک دل کو بے قراری ہے
سینہ جویائے زخمِ کاری ہے

پھر کھلا ہے درِ عدالتِ ناز
گرم بازارِ فوج داری ہے

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
زلف کی پھر سرشتہ داری ہے

پھر ہوئے ہیں گواہ عشق طلب
اشک باری کا حکم جاری ہے

دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا
آج پھر اس کی رُوبکاری ہے [۱۶]

سیّد عابد علی عابد ''البیان'' میں اصطلاحات سازی کو نکتہ طرازی کا ایک اہم حربہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نکتہ طراز دوسری زبانوں کے الفاظ ترجمہ کر کے اپنی زبان میں توسیع کرتے ہیں...غالب اظہار وابلاغ کے لیے مختلف علوم کے پرانے الفاظ کو ایسے معانی پہنا دیتا ہے کہ وہ اس علم کی خاص اصطلاحات بن جاتے ہیں اور ان میں لغوی معنی سے کہیں زیادہ وسعت اور نئی دلالتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔''[۱۷]

غالب نے جن قانونی اصطلاحات کو غزل کے پیرائے میں استعمال کیا ان میں سے ایک اصطلاح ''خوں بہا'' بھی ہے۔ سیّد عابد علی عابد کی رائے میں:

''خوں بہا'' اُس زمانے کی یادگار ہے جب مقتول کے وارثوں کو اختیار تھا کہ قاتل سے مقتول کی جان کی قیمت وصول کر لیں۔ کبھی ریاست بھی خوں بہا ادا کر دیتی تھی، اب یہ صورت باقی نہ رہی لیکن لفظ موجود ہے اور اپنے پرانے معنی کی یاد دلاتا ہے۔ اب قانون میں اس کی گنجائش ہے۔''[۱۸]

غالب کا شعر ملاحظہ کیجیے:

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجے
کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیے[۱۹]

ڈاکٹر فرمان فتح پوری غالب کے مزاج کی تجدد پسندی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تجدّد پسندی غالب کے مزاج کا خاصا تھی... زندگی و ادب کے سلسلے میں مروّجہ اصول و رسوم کے مقابلے میں ابداع و بغاوت سے کام لینے کا رجحان ان میں طبعی تھا۔ اس باغیانہ رجحان کے طفیل جتنی دور تک وہ اپنے عہد کے پیچھے کی طرف دیکھ سکتے تھے اس سے کہیں زیادہ دور تک وہ اپنے عہد کے آگے بھی دیکھ سکتے تھے۔''[۲۰]

غالب کی لفظیات کے کچھ اہم پہلو لسانیاتی مطالعے کے باب میں بیان کیے جا چکے ہیں، بالخصوص تشبیہ، استعارہ، رمزِ بلیغ، سابقے اور لاحقے، روزمرّہ و محاورہ جیسے اہم موضوعات اور لفظی خوبیوں پر سیر حاصل بحث کی جا چکی ہے۔ چنانچہ تکرار سے بچتے ہوئے اس باب میں غالب کی لفظیات کے دیگر اہم ترین پہلوؤں کا تجزیہ کیا جائے گا۔ سہولت اور آسانی کی خاطر ہم غالب کے لفظیاتی مطالعے کو درج ذیل عنوانات میں سمیٹ سکتے ہیں:

۱۔ صنائع لفظی۔
۲۔ کفایتِ لفظی۔
۳۔ ذو معنی الفاظ کا انتخاب۔
۴۔ کلیدی الفاظ۔
۵۔ مرکب الفاظ اور جدتِ تراکیب۔
۶۔ الفاظ کے تمثیلی و محاکاتی پہلو۔

۷۔ متحرک الفاظ۔

۸۔ استفہامیہ الفاظ کی ندرت۔

۹۔ تلمیحات۔

صنائع لفظی اور کلامِ غالب:

غالب کی شاعری طلسماتی لفظیات کا ایک معجزہ ہے جس کی معنویت ان کے اپنے عہد کے لوگوں کے لیے تو ایک معمہ تھی ہی لیکن دورِ حاضر کا باشعور قاری بھی اس لفظی طلسم کشائی کا دعویٰ کرتے ہوئے ہچکچاتا ہے۔ غالب نے صنائع لفظی و معنوی کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنی شاعری کے لیے ایک ایسی لفظیات اختراع کی جس کی معنویت کی تہیں ہر قرأتِ شعر کے ساتھ کچھ نئے پہلو اور امکاناتِ معنی کے کچھ اور نئے دریچے کھول دیتی ہیں۔ اس تناظر میں ہم غالب کو شاعرِ امروز و فردا قرار دے سکتے ہیں۔

غالب لفظ و معنی کی دنیا میں کچھ نیا کر دکھانے کے قائل تھے۔ انھوں نے اپنے جدید ذہن و فرہنگ کے اظہار کے لیے نئے لسانی حربے اختیار کیے اور مروجہ شعری اسالیب کے فکری و لسانی جمود پر کاری ضرب لگائی۔ ڈاکٹر تحسین فراقی کی رائے کے مطابق:

> ''وہ تو اس بات پر بھی تیار ہیں کہ بے شک گنبدِ چرخ کہن دھڑام سے نیچے آ گرے اور وہ اس کے نیچے دب مریں مگر اسے ٹوٹنا اور گرنا ضرور چاہیے۔ اصل میں وہ اس حیرت خانۂ امروز و فردا کی خاموشی اور جمود کو توڑنا چاہتے تھے اور ہر لحظہ نیا طور، نئی برقِ تجلی مشاہدہ کرنا چاہتے تھے ... وہ گردشِ سیارگاں سے بھی پرے اور آگے دیکھنے کے متمنی تھے۔ عرش سے اُدھر کسی مکان کے آرزو مند غالب کے یہاں آخر وہ بلندی، وہ ترفع اور وہ فنکارانہ علیحدگی فراہم ہوگئی تھی جو کم لوگوں کے حصے میں آئی ہے ...''[۲۱]

غزل گوئی ایک لطیف و نازک فن ہے جس میں شاعر اپنے دلی جذبات کے موثر اظہار اور فصاحت و بلاغت کی خاطر علم بیان و علم بدیع سے بھرپور استفادہ کرتا ہے تاکہ جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے وہ بہ حسن و خوبی ادا ہو سکے۔

فارسی شعرا صنائع بدائع کو محاسن کلام میں شمار کرتے اور عمداً ان کا اہتمام کرتے تھے۔ فارسی شاعری کے اثرات جب اردو شاعری پر مرتب ہوئے تو صنائع بدائع کو فصاحت و بلاغت کا لازمی جزو تسلیم کیا جانے لگا۔[۲۲]

صنائع بدائع لفظوں کی خوبیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ ''صنائع''، صنعت کی جمع ہے اور بدائع بدیعہ کی، جس کے معنی نادر اور انوکھا کے ہیں۔ اصطلاحِ ادب میں یہ وہ علم ہے جس کے ذریعے کلام میں خوب صورتی اور دلآویزی پیدا کی جاسکتی ہے۔ کلام کی لفظی خوبیوں کا تعلق صنائع لفظی اور معنوی باریکیوں کا رشتہ صنائع معنوی سے جڑا ہوا ہے۔ پروفیسر نذیر احمد کی رائے میں:

''الفاظ کے اندر ایک اپنا حسن ہے اور الفاظ کی بندش سے، الفاظ کی ترکیب سے، الفاظ کی تقدیم و تاخیر سے، الفاظ کے در و بست سے مختلف دلکش صورتیں یا قوس قزاح کے سے رنگ پیدا ہو جاتے ہیں جن کو علم بدیع میں صنائع بدائع کہتے ہیں۔'' [۲۳]

سیّد عابد علی عابد کی رائے کے مطابق:

''مشرقی ادبیات میں بدیع وہ فن ہے جو تزئین و تحسینِ کلام سے بحث کرتا اور اس کے گر سکھاتا ہے... اس علم کی قدر حسن ہے یعنی اس کا مقصد یہ ہے کہ کلام میں عناصرِ جمال کی نشاندہی کرے اور تخلیقِ حسن کے گر سکھائے۔'' [۲۴]

''فنِ شعر و شاعری اور روحِ بلاغت'' میں درج ہے کہ:

''علم بدیع کے ذریعے کلام میں خوب صورتی اور دلآویزی پیدا کی جاسکتی ہے۔ کلام میں دلکشی پیدا کرنے کے مختلف طریقوں کو صنائع (صنعت کی جمع) کہتے ہیں۔ صنائع کے ساتھ بدائع (بدیع یعنی انوکھی نادر چیز) بھی بولا جاتا ہے۔'' [۲۵]

علم بیان و علم بدیع کا تعلق شعر کی جمالیات سے ہے اور کسی بھی فن کار کے اسلوب اور اسلوبیاتی خوبیوں کو متعیّن کرنے کے لیے یہ علوم ہماری رہنمائی کر سکتے ہیں۔ علم بیان ہو یا علم بدیع، صنائع لفظی ہوں یا معنوی ان سب کا آپس میں گہرا ربط ہے۔ مطالعے میں سہولت کی خاطر ہم انھیں الگ کر سکتے ہیں لیکن داخلی طور پر ان میں گہرا ربط موجود ہے، بقولِ سیّد عابد علی عابد:

''... یہ علوم و مباحث یعنی فصاحت، بلاغت، معانی و بیان و بدیع آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے کلیتاً علیحدہ کرنا ناممکن ہے۔ ایسا کوئی شعر دریافت کرنا مشکل ہوگا جو صرف فصیح ہو اور بیان و بدیع سے معرّا ہو... فن کار اظہار کے وقت ہر علم سے کام لیتا ہے۔ یہ نہیں کرتا کہ فیصلہ کر لے کہ معانی سے کام لوں گا اور بدیع سے نہیں۔'' [۲۶]

چونکہ اس باب میں غالب کی ''لفظیات'' کو خصوصی مطالعے کا محور بنایا گیا ہے، چنانچہ سہولتِ مطالعہ کے لیے یہاں کلامِ غالب میں مستعمل مختلف صنائع لفظی کی نشان دہی کی جائے گی۔ غالب نے اپنی شعریات کے لیے جو نیا سانچہ تیار کیا تھا اس میں نہ صرف جذبہ، خیال اور مضامین منفرد تھے بلکہ پیرایۂ اظہار اور لفظیات میں بھی جدّت و نیاپن موجود تھا۔ غالب اگرچہ ادنیٰ لفظ پرستی کے قائل نہیں تھے لیکن ان کی شاعرانہ قدرت کا انحصار انتخابِ الفاظ پر ہے۔ ان کی شاعری میں آنے والا کوئی لفظ بے کار و بے موقع نہیں۔ محاسنِ کلامِ غالب میں صنائعِ لفظی کو منفرد مقام حاصل ہے۔ ذیل میں ان صنائع لفظی کا تذکرہ کیا جائے گا جنھیں غالب نے اپنی شاعری میں کامیابی سے برتا ہے۔

صنعتِ تجنیس:

کلام میں دو یا دو سے زائد ایسے الفاظ لانا جو تعداد حروف، ترتیب، تلفظ یا تحریر میں یکساں ہوں

لیکن معنوی اعتبار سے مختلف ہوں، تجنیس کہلاتا ہے۔ اس کی کئی ایک اقسام ہیں:

تجنیسِ تام:

تجنیسِ تام میں الفاظ انواعِ حروف، اعدادِ حروف، ترتیبِ حروف اور حرکات وسکنات میں متفق اور معنی میں مختلف ہوتے ہیں۔ اسے تجنیس تام مماثل بھی کہتے ہیں۔ [۲۷]

کلام غالب میں تجنیسِ تام مماثل کی امثال ملاحظہ کیجیے:

جان دی ، دی ہوئی اُسی کی تھی
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا [۲۸]

ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں
ورنہ کیا بات کر نہیں آتی؟ [۲۹]

کھینچے گر مانیٔ اندیشہ چمن کی تصویر
سبز مثلِ خطِ نوخیز ہو خطِ پرکار [۳۰]

دل کو مَیں اور مجھے دل محوِ وفا رکھتا ہے
کس قدر ذوقِ گرفتاریِ ہم ہے ہم کو [۳۱]

بھیجی ہے جو مجھ کو شہِ جمجاہ نے دال
ہے لطف و عنایاتِ شہنشاہ پہ دال [۳۲]

تجنیسِ مُستوفی:

تجنیسِ تام مماثل میں دونوں الفاظ اسم ہوتے ہیں جب کہ تجنیسِ مستوفی میں ایک لفظ اسم اور دوسرا فعل ہوتا ہے؛ مثلاً غالب کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

کیا کِیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہنما کرے کوئی [۳۳]

اس مثال میں ''کیا'' اسمِ استفہام اور ''کِیا'' فعلِ ماضی مطلق ہے۔

تجنیسِ مرکب:

کلام میں دو ایسے الفاظ لانا جو بلحاظ حروف اور تلفظ یکساں ہوں لیکن ایک مفرد اور دوسرا مرکب ہو، مثلاً:

مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالب
ساز پر رشتہ پئے نغمۂ بیدل باندھا [۳۴]

تجنیس مرفوع:

ایک لفظ مفرد ہو اور دوسرا لفظ کسی دوسرے کلمے کے جزو سے مرکب ہو۔ [۳۵]

درج ذیل اشعار میں تجنیس مرفوع کا اہتمام دیکھیے:

یہ ضد کہ آج نہ آئے اور آئے بِن نہ رہے
قضا سے شکوہ ہمیں کس قدر ہے کیا کہیے [۳۶]

مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالب
ساز پر رشتہ پئے نغمۂ بیدل باندھا [۳۷]

تجنیسِ محرّف:

یعنی دو لفظوں کا نوع، تعداد اور ترتیبِ حروف کے اعتبار سے یکساں ہونا لیکن اعراب و حرکات کے لحاظ سے مختلف ہونا مثلاً:

مَیں بلاتا تو ہوں اس کو مگر اے جذبۂ دل
اُس پہ بَن جائے کچھ ایسی کہ بِن آئے نہ بنے [۳۸]

جو آؤں سامنے ان کے تو مرحبا نہ کہیں
جو جاؤں واں سے کہیں کو تو خیر باد نہیں [۳۹]

اس کی امت میں ہوں میں، میرے رہیں کیوں کام بند
واسطے جس شہ کے غالب گنبدِ بے در کھلا [۴۰]

تجنیس زائد و ناقص:

اگر دو متجانس الفاظ میں سے ایک لفظ کا دوسرے لفظ سے ایک حرف کم یا زیادہ ہو تو یہ تجنیسِ زائد و ناقص کہلاتا ہے مثلاً رات، برات، روز اور روزہ وغیرہ۔ [۴۱]

غالب نے اس صنعت کو بہت خوبی سے برتا ہے، مثلاً:

رہزنی ہے کہ دلستانی ہے؟
لے کے دل، دلستاں روانہ ہوا [۴۲]

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں [۴۳]

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے [۴۴]

متقابل ہے مقابل میرا
رک گیا دیکھ روانی میری [۴۵]

عرض و نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے، وہ دل نہیں رہا [۴۶]

نہیں ذریعۂ راحت، جراحتِ پیکاں
وہ زخمِ تیغ ہے جس کو کہ دلکشا کہیے [۴۷]

گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت دعا نہ مانگ
یعنی بغیر یک دلِ بے مدّعا نہ مانگ [۴۸]

غیر کی مرگ کا غم کس لیے اے غیرتِ ماہ
ہیں ہوس پیشہ بہت وہ نہ سہی اور سہی [۴۹]

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی [۵۰]

دشمنی نے میری کھویا غیر کو
کس قدر دشمن ہے دیکھا چاہیے [۵۱]

تجنیسِ مُذیّل:

دو متجانس الفاظ میں سے ایک کے آخر میں دو حروف کا زائد ہونا تجنیسِ مذیّل کہلاتا ہے، مثلاً:

کیا رہوں غربت میں خوش جب ہو حوادث کا یہ حال
نامہ لاتا ہے وطن سے نامہ بر اکثر کھلا [۵۲]

آبرو کیا خاک اس گل کی جو گلشن میں نہیں
ہے گریباں ننگِ پیراہن جو دامن میں نہیں [۵۳]

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں تو ہوں گلخن میں، جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں [۵۴]

ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز
نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں [۵۵]

تجنیسِ مضارع:

دو متجانس الفاظ میں صرف ایک حرف کا جو قریب المخرج یا متحد المخرج ہو، مختلف ہونا، مثلاً برق اور فرق یا باج اور تاج یا برسوں اور پرسوں وغیرہ۔[۵۶]

غالب کو اس نوع کی صنائع سے خاص رغبت محسوس ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس صنعت کی مثالیں کلامِ غالب میں بکثرت موجود ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

گھستے گھستے مٹ جاتا آپ نے عبث بدلا
ننگِ سجدہ سے میرے سنگ آستاں اپنا [۵۷]

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا [۵۸]

کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا [۵۹]

ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں [۶۰]

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے
نالہ پابندِ نے نہیں ہے [۶۱]

کہوں کیا دل کی کیا حالت ہے ہجر یار میں غالب
کہ بے تابی میں ہر اک تارِ بستر خارِ بستر ہے [۶۲]

تجنیسِ لاحق:

دو متجانس الفاظ میں سے ایک ایسے حرف کا مختلف ہونا جو قریب المخرج یا متحد المخرج نہ ہو۔ مثلاً نور اور نار، رام اور روم، مور اور مار وغیرہ۔[۶۳]

نشہ کے پردے میں ہے محوِ تماشائے دماغ
بسکہ رکھتی ہے سرِ نشوونما موجِ شراب ۶۴

نے تیر کماں میں ہے نہ صیّاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے ۶۵

ہوں کشمکش نزع میں ہاں جذب محبت
کچھ کہہ نہ سکوں پر وہ مرے پوچھنے کو آئے ۶۶

تجنیسِ قلب:

دو متجانس الفاظ کی ترتیب میں اختلاف کا ہونا۔ جس لفظ کی ترتیب میں اختلاف پایا جاتا ہے اسے مقلوب کہتے ہیں۔ مقلوب کی دو صورتیں ہوتی ہیں:

۱۔ مقلوبِ بعض۔
۲۔ مقلوبِ کُل۔

مقلوبِ بعض میں ایک دو حروف میں اختلاف ہوتا ہے۔ مثلاً مرحوم اور محروم جب کہ مقلوبِ کُل میں حروف کی تمام تر ترتیب الٹی ہوتی ہے۔ مثلاً رام اور مار، تاب اور بات وغیرہ۔

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
سن سن کے اسے سخن ورانِ کامل
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل وگر نہ گویم مشکل ۶۷

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں ۶۸

تجنیسِ خطی:

دو متجانس الفاظ کا بغیر رعایتِ نقاط کے مشابہ ہونا، یعنی اگر حروفِ منقوطہ پر نقطے نہ ڈالے جائیں تو دونوں الفاظ ایک جیسے نظر آئیں۔ مثلاً خط، حظ، غرق، عرق وغیرہ۔

ہرچند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگِ گراں اور ۶۹

آج ہم اپنی پریشانیِ خاطر اُن سے
کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھیے کیا کہتے ہیں ۷۰

دیکھا اسد کو خلوت و جلوت میں بارہا
دیوانہ گر نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں [۱]

پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیمار دار
اور اگر مر جائیے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو [۲]

ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں [۳]

صنعتِ اشتقاق:

کلام میں ایسے الفاظ یکجا کر دینا جو ایک ہی مادّہ یا ایک ہی مصدر سے مشتق ہوں، صنعتِ اشتقاق کہلاتا ہے۔ ایک ماہرِ زبان کی حیثیت سے غالب نے اس صنعت کا کثرت سے استعمال کیا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں [۴]

سبدِ گل کے تلے بند کرے ہے گلچیں
مژدہ اے مرغ کہ گلزار میں صیاد نہیں [۵]

زبانِ اہلِ زباں میں ہے مرگ خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانیِ شمع [۶]

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی [۷]

پوچھ مت رسوائیِ اندازِ استغنائے حسن
دست مرہونِ حنا ، رخسار رہنِ غازہ تھا [۸]

صنعتِ شبہِ اشتقاق:

کلام میں ایسے دو الفاظ لانا جو بظاہر ایک ہی مادے سے مشتق نظر آئیں مگر غور کرنے پر معلوم ہو کہ دونوں ایک مصدر سے مشتق نہیں ہیں۔ مثلاً:

خانہ ویراں سازیٔ حیرت تماشا کیجیے
صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتۂ رفتارِ دوست ۷۹؎

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے ۸۰؎

رَدّ العجز علی الصدر:

علمِ عروض کے تحت کسی شعر کے پہلے مصرع کا نصف حصہ صدر اور دوسرا نصف حصہ عروض کہلاتا ہے جب کہ دوسرے مصرعے کے حصۂ اوّل کو ابتدا اور نصف آخر کو عجز کہتے ہیں۔ اس صنعت کو برتنے کے چار مختلف انداز ہیں:

اوّل: رَدّ العجز علی الصدر سے مراد ہے کہ جو لفظ عجز یعنی مصرعِ ثانی کے آخری حصے میں لایا جائے وہی صدر یعنی مصرعِ اوّل کے نصفِ اوّل میں بھی لایا جائے۔ مثلاً:

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں ۸۱؎

چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے
یہ اگر چاہیں تو پھر کیا چاہیے ۸۲؎

دوم: رَدّ العجز علی العروض یعنی جو لفظ مصرع ثانی کے آخر یعنی عجز میں آئے وہی مصرعِ اوّل کے نصف آخر میں لایا جائے مثلاً:

تجاہل پیشگی سے مدّعا کیا
کہاں تک اے سراپا ناز "کیا کیا" ۸۳؎

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست
دودِ شمعِ کشتہ تھا شاید خطِ رخسارِ دوست ۸۴؎

سوم: رَدّ العجز علی الابتداء یعنی جو لفظ عجز میں آئے وہی ابتدا یعنی مصرعِ ثانی کے نصف اوّل میں بھی آئے۔ مثلاً:

وہ بھی دن ہو کہ اس ستم گر سے
ناز کھینچوں بجائے حسرتِ ناز ۸۵؎

غافل ان ماہ طلعتوں کے واسطے
چاہنے والا بھی اچھا چاہیے ۸۶؎

چہارم: ردّالعجز علی الحشو یعنی جو لفظ عجز میں یعنی مصرعِ ثانی کے آخر میں لایا جائے وہ پہلے یا دوسرے مصرعے کے کسی بھی حصے میں لایا جائے۔ مثلاً:

ہم پکاریں اور کھلے یوں کون جائے
یار کا دروازہ پائیں گر کھلا [۸۷]

روا رکھو نہ رکھو تھا جو لفظ تکیہ کلام
اب اس کو کہتے ہیں اہلِ سخن سخن تکیہ [۸۸]

صنعتِ قطارالبعیر:

''بعیر'' بمعنی اونٹ اور ''قطارالبعیر'' سے مراد اونٹوں کی قطار ہے۔ اونٹوں کی قطار میں ہر اونٹ کی نکیل اگلے اونٹ کی دُم سے بندھی ہوتی ہے اور سب سے اگلے اونٹ پہ بیٹھا ساربان اسے چلا رہا ہوتا ہے۔ بطورِ شعری صنعت اگر ایک مصرعے کے آخر میں جو لفظ آئے، وہی دوسرے مصرعے کے اوّل میں دُہرایا جائے، یعنی پہلے مصرعے کا آخری لفظ اور دوسرے مصرعے کا پہلا لفظ ایک ہو۔ مثلاً:

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی [۸۹]

مجھ سے مت کہہ تُو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی
زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے [۹۰]

صنعتِ ترصیع:

صنعتِ مسمّط یا سجع میں دو دو یا تین تین الفاظ ہم وزن و ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن صنعتِ ترصیع میں دونوں مصرعوں کے تقریباً تمام الفاظ ہم وزن یا ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ صنعتِ ترصیع میں جو غزل یا قصیدہ لکھا جاتا ہے اسے مرصّع کہتے ہیں۔ مرصّع غزل یا قصیدہ سے شاعر کا کمالِ فن ظاہر ہوتا ہے۔ غالب کے اردو اور فارسی کلام میں صنعتِ ترصیع کی بہت مثالیں موجود ہیں۔ [۹۱]

درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

ساقی بہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے [۹۲]

انھیں سوال پہ زعمِ جنوں ہے کیوں لڑیے
ہمیں جواب سے قطعِ نظر ہے کیا کہیے!

حسد سزائے کمالِ سخن ہے کیا کیجیے
ستم بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے! ۹۳

فکر میری گہر اندوزِ اشاراتِ کثیر
کلک میری رقم آموزِ عباراتِ قلیل

میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدّق توضیح
میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل ۹۴

صنعتِ لزوم مالا یلزم یا صنعتِ التزام:

غزل یا قصیدے کے ہر شعر میں کسی ایک یا چند اُمور کا التزام کرنا یا ہر مصرع اور ہر بیت میں ایک خاص چیز کے ذکر کا اہتمام کرنا صنعتِ لزوم مالا یلزم کہلاتی ہے۔ کلامِ غالب میں یہ صنعت کم کم دیکھنے کو ملتی ہے تاہم ان کا کلام اس سے یکسر خالی بھی نہیں۔ درج ذیل غزل کے اشعار میں 'واں' اور 'یاں' کا التزام دیکھیے:

واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام
گریے سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا

واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجو
یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

یاں سرِ پُر شور بے خوابی سے تھا دیوار جُو
واں وہ فرقِ ناز محوِ بالشِ کمخواب تھا

یاں نفَس کرتا تھا روشن، شمعِ بزمِ بے خودی
جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا ۹۵

اسی طرح غالب کی غزل:

مدّت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

میں مطلع کو چھوڑ کر غزل کے سولہ اشعار میں لفظ ''پھر'' کی تکرار کا التزام کیا گیا ہے:

پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منّتِ درباں کیے ہوئے
غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے[۹۶]

صنعتِ مہجّا:

اس صنعتِ شعری کے تحت اظہارِ مطلب کے لیے حروفِ مفردہ کو بروئے کار لایا جاتا ہے۔ کلامِ غالب میں اس صنعت کا اہتمام ملاحظہ کیجیے:

یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا[۹۷]
فنا تعلیمِ درسِ بے خودی ہوں اُس زمانے سے
کہ مجنوں لام الف لکھتا تھا دیوارِ دبستاں پر[۹۸]
لیے جاتی ہے کہیں ایک توقّع غالب
جادۂ راہ کششِ کافِ کرم ہے ہم کو[۹۹]

صنعتِ ذولسانین:

کلام میں ایک یا ایک سے زائد زبانیں جمع کرنا یعنی ایک مصرع اردو اور دوسرا مصرع فارسی یا عربی وغیرہ میں ہونا۔ غالب کے درج ذیل اشعار اسی صنعت کی نشاندہی کرتے ہیں۔

دھوپ کی تابش آگ کی گرمی
وَقِنا رَبَّنَا عَذابَ اَلنّار[۱۰۰]
ذرّہ ذرہ ساغرِ مے خانۂ نیرنگ ہے
گردشِ مجنوں بہ چشمک ہائے لیلیٰ آشنا[۱۰۱]

صنعتِ ترافق:

کسی شعر کے دونوں یا رباعی کے چاروں مصرعوں کا باہم اس طور مربوط ہونا کہ جس مصرع کو

چاہیں اوّل یا دوم یا سوم یا چہارم بنالیں، شعر کے معنوں اور سلاست و روانی میں کوئی فرق محسوس نہ ہو اور وحدتِ تاثر برقرار رہے۔ [۱۰۲]

کلامِ غالب سے صنعتِ ترافق کی چند منتخب مثالیں ملاحظہ کیجیے:

حسد سزائے کمالِ سخن ہے کیا کیجے
ستم بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے [۱۰۳]

تُو ، اور آرائشِ خمِ کاکل
مَیں اور اندیشہ ہائے دور و دراز [۱۰۴]

اے ترا غمزہ یک قلم انگیز
اے ترا ظلم ، سربسر انداز [۱۰۵]

اے شہنشاہِ آسماں اورنگ
اے جہاں دارِ آفتاب آثار [۱۰۶]

صنعتِ سیاقۃ الاعداد:

کلام میں اعداد یا گنتی کا ذکر لانا یعنی اس صنعت میں ترتیب یا بلا ترتیب اعداد کا ذکر کیا جاتا ہے۔ کلامِ غالب میں اس صنعت کی امثال درج ذیل اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

حیف اس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا [۱۰۷]

الجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیوں کر ہو [۱۰۸]

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دُوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا [۱۰۹]

مئے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی [۱۱۰]

صنعتِ مسمّط یا مسجع:

ترنّم اور نغمگی اس صنعت کا وصفِ خاص ہے۔ غزل یا قصیدے میں دو دو یا تین تین فقرے ہم وزن یا ہم قافیہ ایک طرح کے مذکور کریں اور چوتھا قافیہ اصلی غزل یا قصیدہ کا ہو۔ اس قسم کی مسجع غزل یا قصیدے سے شاعر کی قوتِ طبع اور قادر الکلامی کا اظہار ہوتا ہے۔ [۱۱۱]

غالب کے کئی قصائد اور غزلیں اس صنعت کی کامیاب مثالیں ہیں جس سے ان کی زبان و بیان پر

قدرت کا اظہار ہوتا ہے مثلاً:

جب وہ جمالِ دل فروز ، صورتِ مہرِ نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں
رات کے وقت مے پیے، ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے، پہ نہ کرے خدا کہ یوں
گر ترے دل میں ہو خیال، وصل میں شوق کا زوال
موج، محیطِ آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں [۱۱۲]
ہوئے مر کے ہم جو رسوا، ہوئے کیوں نہ غرقِ دریا
نہ کہیں جنازہ اٹھتا ، نہ کہیں مزار ہوتا
تری نازکی سے جانا کہ بندھا تھا عہد بودا
کبھی تُو نہ توڑ سکتا ، اگر استوار ہوتا
غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا ، غمِ روز گار ہوتا
کہوں کس سے مَیں کہ کیا ہے، شبِ غم بُری بلا ہے
مجھے کیا برا تھا مرنا ، اگر ایک بار ہوتا [۱۱۳]

صنعتِ تضمین:

اپنے کلام میں کسی دوسرے شاعر کے شعر یا مصرعے کو استعمال میں لانا تضمین کہلاتا ہے۔اس سے شعر کی تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ غالب کے فارسی اشعار میں عرفی، فیضی، نظیری اور ظہوری کے مصرعے اکثر تضمین کیے گئے ہیں لیکن اردو کلام میں تضمین کی مثالیں بہت کم ملتی ہیں؛ تاہم ناسخ کا یہ مصرع شعرِ غالب کے طفیل مقبول ہوا:

غالبؔ اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخؔ
''آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں'' [۱۱۴]

صنعتِ تنسیق الصّفات:

اس صنعت کا اہتمام عموماً قصائد وغیرہ میں کیا جاتا ہے۔ موصوف کے کئی ایک اوصاف کا متواتر بیان تنسیق الصفات کہلاتا ہے۔ غالب کے اردو اور فارسی قصائد میں اکثر اس صنعت کا اہتمام ملتا ہے۔ابوظفر بہادر شاہ کی شان میں لکھے گئے قصیدے کے درج ذیل اشعار دیکھیے:

تو نہیں جانتا تو مجھ سے سن
نامِ شاہنشہِ بلند مقام

قبلۂ چشم و دل ، بہادر شاہ
مظہرِ ذوالجلال والاکرام
شہسوارِ طریقۂ انصاف
نو بہارِ حدیقۂ اسلام
جس کا ہر فعل صورتِ اعجاز
جس کا ہر قول معنیِ الہام
بزم میں میزبانِ قیصر و جم
فرزم میں اوستادِ رستم و سام
جاں نثاروں میں تیرے قیصرِ روم
جرعہ خواروں میں تیرے مرشدِ جام ۱۱۵

غالب کی صنعت گری کی یہ ایک جھلک دیکھنے کے بعد شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ لفظی صنعت گری کی حیثیت سے غالب کا پایہ بلند ہے۔ انھوں نے اردو غزل میں الفاظ اور زبان کو برتنے کے نئے امکانات متعارف کرائے اور اسلوبیات غزل میں جدتِ طرزِ ادا کے پیشرو قرار پائے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے اس فنی اجتہاد کی پیروی کو آج بھی فنی معراج تسلیم کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں غالب کے اسلوب و آہنگ کی بابت یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> ''غالب نے زبان و بیان کا نیا اسلوب پیدا کیا ہے... انھوں نے لفظوں کو اپنے تخیل اور جذبے سے ہم آہنگ کیا، جبھی تو ان میں تہہ دار معنویت پیدا ہوئی... غالب نے اردو غزل میں جو ہیئت شناسی اور ہیئت سازی کا ثبوت دیا اس سے اردو شاعری کی ترقی کے امکانات کا دروازہ کھل گیا اور اقبال کی شاعری ممکن ہوئی۔ انھوں نے صرف لفظی ہیئت کی تخلیق کو اپنا مقصد نہیں قرار دیا بلکہ تخیلی اور جذباتی ہیئتیں بھی تخلیق کیں جن کا تتبع ہمارے زمانے میں بھی کیا جا رہا ہے۔ اس طرح یہ کہنا درست ہے کہ غالب جدید اردو غزل کے بانی ہیں۔''۱۱۶

رعایتِ لفظی اور کلامِ غالب:

دیوانِ غالب کو اردو کی لفظیاتی شاعری کا اعلیٰ نمونہ قرار دے سکتے ہیں۔ وہ لفظوں کی صوری، صوتی اور معنوی خوبیوں پر گہری نظر رکھتے تھے۔ غالب فطرتاً بذلہ سنج، نکتہ طراز اور جدت پسند واقع ہوئے تھے اور خوب جانتے تھے کہ الفاظ کا در و بست اور طرزِ ادا کی جدت معمولی باتوں میں بھی وہ جادوئی تاثیر بھر دیتی ہے کہ قاری کا دل وجد کرنے لگتا ہے۔ الفاظ ان کے ہاتھ میں ایک کھلونا تھے جس سے وہ جس انداز میں چاہتے کھیل سکتے تھے اور اپنے شاعرانہ حسنِ بیان کی بدولت لفظوں کے الٹ پھیر اور حرفوں کے جوڑ توڑ سے ایک بازیگر کی طرح فنی کمالات دکھا سکتے تھے۔

رعایتِ لفظی کے استعمال کو لفظی بازی گری یا word play سے منسوب کر سکتے ہیں جہاں شاعر الفاظ کی ایک منفرد ترتیب یا الٹ پھیر سے نہ صرف شعر میں معنوی گہرائی پیدا کرتا ہے بلکہ جدتِ اسلوب کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ تناسبِ لفظی میں لفظ کی مناسبت لفظ سے ہوتی ہے اور شاعر اپنے ذوقِ سلیم کو بروئے کار لا کر لفظوں سے تلازم خیال کی ایک نئی دنیا متعارف کرواتا ہے لیکن اس اہتمام اور سلیقے سے کہ آورد کا گمان نہیں گزرتا بلکہ شعری اسلوب ہی کا لازمی جز و محسوس ہوتا ہے۔

غالب نے لفظی رعایتوں کو محض لفظی خوب صورتی اور ظاہری تزئین و آرائش کے لیے نہیں برتا بلکہ معانی کے امکانات کو وسیع و وقیع بنانے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں رعایات و مناسبات مقصود بالذات نہیں بلکہ اکثر قاری کو ان کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا بقولِ سید عابد علی عابد:

> ''اکثر لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ غالب کے یہاں صنعتیں بہت کم استعمال ہوئی ہیں کہ اسے الفاظ کی صنعت گری کی بجائے معانی کی نزاکت کا خیال زیادہ رہتا تھا۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ خیال بالکل غلط ہے۔ غالب نے بھی صنعتیں بہت کثرت سے استعمال کی ہیں لیکن ایسی خوبی سے استعمال کی ہیں کہ مخلِ معنی ہونے کے بجائے معاون ہوتی ہیں اور جب ان کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے تو ایک خاص قسم کا انبساط حاصل ہوتا ہے۔''[۱۱۷]

اس خیال کی تائید پروفیسر نذیر احمد کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''غالب کے کلام میں صنائع بدائع کثرت سے موجود ہیں لیکن عریاں نہیں مستور ہیں، بے حجاب نہیں زیرِ نقاب ہیں اور حسنِ کلام کے اضافے کا باعث ہیں۔''[۱۱۸]

یہی وجہ ہے کہ غالب کے کلام میں موجود رعایاتِ لفظی پر فوری نظر نہیں جاتی بلکہ تلاش و جستجو اور غور و فکر کے بعد قاری پر رعایتِ لفظی کا طلسم کھلتا ہے۔ درج ذیل اشعار میں لفظی مناسبتیں ملاحظہ کیجیے:

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا [۱۱۹]

خدا کے واسطے پردہ نہ کعبے سے اٹھا ظالم
کہیں ایسا نہ ہو یاں بھی وہی کافر صنم نکلے [۱۲۰]

ترے سرو قامت سے اک قدِّ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں [۱۲۱]

قید میں تھی ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد
ہاں کچھ اک رنجِ گراں باریِ زنجیر بھی تھا [۱۲۲]

خانہ زادِ زلف ہیں زنجیر سے بھاگیں گے کیوں
ہیں گرفتارِ وفا، زنداں سے گھبرائیں گے کیا [۱۲۳]

ان اشعار میں غالب نے بیک وقت تناسب و تضاد دونوں کو ملحوظ رکھا ہے۔ غالب کے یہاں رعایتِ لفظی وسعت اختیار کر کے استعارہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ مثلاً:

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی ، نغمۂ شادی نہ سہی ۱۲۴

بہ یادِ قامت اگر ہو بلند آتشِ غم
ہر ایک داغِ جگر آفتابِ محشر ہو ۱۲۵

قامت کے لیے بلند، آتشِ غم کے لیے داغِ جگر، پھر آتشِ غم کے لیے آفتاب محشر کہ آتش بھی ہے اور بلند بھی ہے گویا یہاں رعایت در رعایت کا استعمال ہوا ہے، لیکن ذرا شائبہ نہیں ہوتا کہ یہ شعر رعایتِ لفظی کے لیے کہے گئے ہیں۔ ۱۲۶

لفظی مناسبتوں کا وجدانی احساس غالب کے حواس پر ہمہ وقت چھایا نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اکثر اشعار لفظی رعایتوں کے حسین مرقّعے نظر آتے ہیں۔ چند اشعار بطورِ حوالہ دیکھیے:

یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں ۱۲۷

عاشقی صبر طلب ، اور تمنّا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک ۱۲۸

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں اِرم دیکھتے ہیں ۱۲۹

تب چاکِ گریباں کا مزہ ہے دلِ نالاں ☆
جب اک نفس الجھا ہوا ہر تار میں آوے ۱۳۰

غالب اردو غزل کی شعری روایت کے وارث تھے لیکن انھوں نے رعایتِ لفظی کو ہو بہو قبول نہیں کیا بلکہ اپنے اندازِ خاص سے اسے نیا رنگ و آہنگ بخشا۔ محمد عرفان غالب کی ادبی روایت سے وابستگی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شعری ضرورت، بیانِ مطلب اور شعر کے فکری گوشوں کو روشن کرنے کے لیے غالب نے رعایتِ لفظی کا جو ایک منفرد انداز اختیار کیا ہے وہ ان کے اسلوب کی ہمہ گیر جدّت کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کے ذریعے انھوں نے اردو اور فارسی کی قدیم ترین روایات کو جدّت کے رنگ میں رنگ لیا ہے... غالب روایت کے تارک نہیں بلکہ روایت کو وسعت دینے والے فن کار ہیں۔

☆ نسخۂ نظامی، نسخۂ طباطبائی نسخۂ حسرت موہانی میں ''دلِ نالاں'' چھپا ہے۔ عرشی اور مالک رام کے نسخوں میں ''دلِ ناداں'' ملتا ہے۔

غالب دراصل کہیں بھی ادب کی روایت سے علیحدہ نہیں بلکہ وہ روایت میں اس قدر رچے ہوئے ہیں... کہ روایت کے اندر رہتے ہوئے بھی... اسی سے جدّت کا ایک راستہ نکال لیتے ہیں۔''[۱۳۱]

درج ذیل اشعار میں جدّت اور روایت کا حسین امتزاج ملاحظہ کیجیے:

مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے
بھوں پاس آنکھ، قبلۂ حاجات! چاہیے[۱۳۲]

کوچۂ یار اور جنّت کی روایتی رعایتِ لفظی دیکھیے:

نکلنا خُلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے[۱۳۳]

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف، سب درست
لیکن خدا کرے وہ تری جلوہ گاہ ہو[۱۳۴]

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے، ولے اس قدر آباد نہیں[۱۳۵]

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی
گھر ترا خُلد میں گر یاد آیا[۱۳۶]

غالب نے رعایات و مناسباتِ لفظی کو وفورِ معنی کا وسیلہ بنایا ہے اور ندرتِ تخیّل سے نت نئے معنی تراشے ہیں۔ مثلاً:

تُو اور آرائشِ خَمِ کاکل
مَیں اور اندیشہ ہائے دور و دراز[۱۳۷]

شعر اگرچہ آرائشِ خَمِ کاکل کے روایتی مضمون سے شروع ہوا لیکن ''اندیشہ ہائے دور ودراز'' نے مطالب کے امکانات میں بیش بہا اضافہ کر دیا ہے۔

حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی
دل جوشِ گریہ میں ہے ڈوبی ہوئی اسامی[۱۳۸]

مذکورہ شعر میں پانی کی نسبت سے دھونا، ڈوبنا اور جوشِ گریہ کا ذکر کر کے ایک بلیغ خیال پیش کیا گیا ہے۔

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا مزہ پایا[۱۳۹]

اس شعر میں نمک اور شور کی مناسبت سے لے کر محاورے کی کارفرمائی تک ندرتِ خیال موجود ہے۔

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا ۱۴۰

'طاق' اور 'گلدستہ' کی مناسبت سے لے کر 'باغِ رضواں' تک اور 'بے خودی' سے لے کر 'نسیاں' کی نفسیاتی توجیہ تک لفظی رعایتیں موجود ہیں۔

محرم نہیں ہے تُو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا ۱۴۱

محرم، راز، حجاب اور پردہ میں مناسبت ہے جب کہ نوا اور ساز کا تعلق بھی ظاہر ہے۔

مَیں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا ۱۴۲

مذکورہ شعر میں جلنا اور افسردگی میں مناسبت موجود ہے۔ رعایتِ لفظی کی ندرت درج ذیل اشعار میں دیکھیے:

تاراجِ کاوشِ غمِ ہجراں ہوا اسدؔ
سینہ کہ تھا دفینہ گُہر ہائے راز کا ۱۴۳

اسدؔ: ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سروپا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو، پشتِ خار اپنا ۱۴۴

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں مَیں بے زباں گورِ غریباں کا ۱۴۵

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۱۴۶

اس شعر میں 'عرض' کا لفظ 'جوہر' کی رعایت اور مناسبت کے تحت لایا گیا ہے لیکن اس اہتمام کے ساتھ کہ پہلے پہل توجہ صنعتِ الفاظ پر نہیں جاتی لیکن معنی پر غور کریں تو اس لفظ کی تہہ داری کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

مسعود حسن رضوی ادیب صنعتوں کے حسنِ استعمال پر زور دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جو صنعتیں کلام کا زیور ہیں ان کے استعمال کے لیے بھی ایک خاص سلیقے کی ضرورت ہوتی ہے... خالی زیور نہ حسن کی آرائش کر سکتا ہے نہ افزائش جب تک سلیقہ ساتھ نہ دے۔ اگر محل اور مقدار کی مناسبت کا لحاظ نہ رکھا جائے تو ان کا استعمال کلام کا حسن نہیں بلکہ عیب بن جائے گا۔"۱۴۷

صنائع لفظی ہوں یا معنوی وہ مقصود بالذات نہیں ہوتیں بلکہ ان کا مقصد کلام میں فصاحت و بلاغت

اور معنی آفرینی کو جلا بخشتا ہے۔ صنعتوں کے حسنِ استعمال کے لیے مسعود حسن رضوی چند نکات کی نشان دہی کرتے ہیں:

"...ان کے استعمال میں اتنی باتوں کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ صنعت سے کلام میں حقیقتاً کوئی حسن پیدا ہو، فصاحت کی شرائط اور بلاغت کے لوازم میں خلل نہ پڑے، تکلف اور تصنع ظاہر نہ ہو، ذہن کسی غیر متعلق یا خلافِ محل مفہوم کی طرف منتقل نہ ہونے پائے اور صنعت اتنی نمایاں نہ ہو جائے کہ ذہن کو معنی سے ہٹا کر اپنی طرف کھینچ لے۔"[۱۴۸]

غالب کی صنعت گری ان تمام شرائط پر پوری اترتی ہے۔ وہ ایک ایسے باصلاحیت اور خوش مذاق شاعر تھے جو نہ صرف صنعتوں کے حسنِ استعمال سے بخوبی واقف تھے، بلکہ انھوں نے اپنی شاعری کے توسط سے نئی صنائع لفظی و معنوی بھی متعارف کروائیں۔ کلامِ غالب میں صنعتوں کا استعمال ایک اضطراری عمل محسوس ہوتا ہے۔ ان کا کلام میں آ جانا شعوری نہیں لاشعوری عمل ہے۔ اسی لیے قاری عموماً ان کی موجودگی سے بھی بے خبر رہتا ہے اور اس کی توجہ الفاظ کے پیچاک میں الجھنے کے بجائے حسنِ معنی ہی کی طرف راغب رہتی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس ذیل میں لکھتے ہیں:

"کلامِ غالب کی بعض خوبیاں صنائع لفظی و معنوی کے تحت آتی ہیں لیکن حق یہ ہے کہ یہ چیزیں ان کے ہاں شعوری نہیں لاشعوری ہیں، مصنوعی نہیں فطری ہیں اس لیے اوّل تو ہمیں ان کے اشعار میں اس قسم کی صنعتوں کا احساس تک نہیں ہوتا اور احساس ہوتا ہے تو یہ احساس شعر کو کچھ اور معنی خیز و لطف انگیز بنا دیتا ہے۔"[۱۴۹]

صنائع لفظی کی طرح کلامِ غالب میں برتی جانے والی لفظی رعایتیں بھی اسی مہارت کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ گو ہر شعر میں ان کی کارفرمائی ہے لیکن اس کے باوجود قاری کی توجہ رعایتِ لفظی کے بجائے "طلسمِ معانی" ہی پر مرکوز رہتی ہے۔ بقولِ ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

"غالب کے یہاں لفظی رعایتیں نہ کلام کا عیب بنتی ہیں اور نہ قاری کو ان کا فوری احساس ہوتا ہے۔ ہاں جس وقت شعر کے معنی اور الفاظ کے تلازموں پر غور کیا جاتا ہے تو لفظ و معنی کی حسین پیوستگی ذوقِ شعر و نقد کو خود بخود گدگدانے لگتی ہے۔"[۱۵۰]

کفایتِ لفظی:

ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے "محاسنِ کلامِ غالب" کے آغاز ہی میں دیوانِ غالب کے جس وصف کی طرف اشارہ کیا وہ اس کا اختصار اور جامعیت ہے۔ ڈاکٹر بجنوری کی رائے میں:

"لوح سے تمت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں۔ کون سا نغمہ ہے جو اس سازِ زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں ہے۔"[۱۵۱]

خود غالب کا اپنی شاعری کی بابت یہ دعویٰ ہے کہ:

میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدق توضیح
میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل ۱۵۲

مطلع سرِ دیوان یعنی:

نقش ، فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیراہن ہر پیکرِ تصویر کا ۱۵۳

سے لے کر تمت تک کلام غالب کفایتِ لفظی اور معنیٔ کثیر کا شاہکار نظر آتا ہے۔ انھوں نے فی الواقعہ اپنی شاعری کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' بنا کر پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے قابلِ غور ہے کہ:

''غالب کی شاعری کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنانے میں اور کئی باتوں کو دخل ہے۔ وہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی بھر دینے کی خاص صلاحیت رکھتے ہیں... یہ مانا کہ ایجاز نویسی کا یہ وصف دوسروں کے یہاں بھی نظر آتا ہے اور ہر شاعر کے یہاں دس پانچ شعر ایسے مل جاتے ہیں جن پر الفاظِ قلیل اور معنیٔ کثیر کا اطلاق ہوسکتا ہے لیکن غالب کا تو تقریباً سارا دیوان اس خصوصیت کا حامل ہے... وہ اپنے کلام میں اکثر جگہ پورے پورے فقرے اور بعض لمبی لمبی عبارتیں محذوف کر جاتے ہیں اور اس خاص انداز سے کہ قاری یا سامع کا ذہن خود بخود اس خلا کو پورا کر لیتا ہے۔'' ۱۵۴

اصطلاحِ ادب میں طرزِ بیان کی اس خوبی کو ''مقدر'' کہتے ہیں جس کا تذکرہ خود غالب اپنے ایک خط میں کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''میرا فارسی دیوان جو دیکھے گا جملے کے جملے مقدر چھوڑ جاتا ہوں۔'' ۱۵۵

اپنی شاعری کی بابت غالب کا یہ دعویٰ نہ صرف دیوانِ فارسی بلکہ دیوان اردو پر بھی پورا اترتا ہے۔ ان کے اکثر اشعار میں بہت سی باتیں اَن کہی چھوڑ دی جاتی ہیں لیکن اس فنی مہارت کے ساتھ کہ قاری کا ذہن جلد وہاں تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ چند اشعار بطورِ حوالہ دیکھیے:

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو ۱۵۶

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی ، نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر ۱۵۷

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ مِلا نہ دیا ہو شراب میں ۱۵۸

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا ۱۵۹

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا ۱۶۰؎

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ۱۶۱؎

غالب واضح اور برملا اظہارِ بیان کے قائل نہیں تھے۔ ان کے نزدیک اندازِ بیان کی سادگی صرف اسی پر موقوف نہیں کہ ہر بات براہِ راست کہہ دی جائے۔ وہ اپنی ندرتِ بیان کا اظہار ہی نہیں کرتے بلکہ قاری کی ذہانت کو بھی آزماتے ہیں۔ انھوں نے اسلوبیاتِ غزل میں جس جدّت کا بیج بویا وہ ان کے عہد میں پنپ نہ سکا لیکن آج اس فنی اجتہاد کی تقلید کو کمالِ فن تصور کیا جاتا ہے۔

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا ۱۶۲؎

عہدِ غالب میں کلامِ غالب پر اِغلاق و ابہام کا الزام عائد کیا جاتا رہا بالخصوص ابتدائی دورِ شاعری میں غالب بیدلؔ اور دیگر فارسی شعرا کے حلقۂ اثر میں تھے اور بیدلؔ کی پیچیدہ خیالی سے متاثر بھی، لہٰذا طرزِ بیدل میں لکھا گیا کلام اغلاق اور لفظی و معنوی دقّت پسندی سے پُر نظر آتا ہے۔ غالب فطرتاً دقّت پسند واقع ہوئے تھے۔ ان کے خیالات کی ندرت روایتی اسالیب کی متحمل نہ ہو سکتی تھی، بقولِ خان اصغر حسین خان:

> ''آسانی کی راہ سے گزرنا غالب کا طریقہ نہیں اس لیے ہم ان سے یہ امید نہیں رکھتے کہ سامنے کا مضمون صفائی اور روانی کے ساتھ بیان کر دیں۔'' ۱۶۳؎

چنانچہ غالب نے اپنی نزاکتِ تخیّل کے اظہار کے لیے ایجازِ کلام اور حُسنِ تعقید کا سہارا لیا کیونکہ لطیف و نازک خیالات کی ادائیگی آسان نہیں ہوتی۔ تعقیدِ لفظی و معنوی کی بابت غالب اپنے ایک خط بنام قاضی عبدالجمیل جنونؔ میں اس رائے کا اظہار کرتے ہیں:

> ''عربی میں تعقیدِ لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں۔ فارسی میں تعقیدِ معنوی عیب اور تعقیدِ لفظی جائز ہے بلکہ فصیح و ملیح....'' ۱۶۴؎

تعقید جسے شعری عیب تصور کیا جاتا رہا ہے، غالب نے اس عیب کو بھی ہنر کر دکھایا۔ ان کی شاعری میں حسنِ تعقید اور کفایتِ لفظی کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ مثلاً درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت
مَیں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر: ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں ۱۶۵؎

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں ۱۶۶
نظر لگے نہ کہیں اُن کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں ۱۶۷

غالب ''سخنورانِ کامل'' کی ''آساں گوئی'' کی فرمائش پوری نہ کر سکتے تھے، چنانچہ اکثر وہ دو جملوں کی کائنات یعنی شعر میں کچھ نہ کچھ کڑیاں ادھوری چھوڑ دیتے ہیں تا کہ قاری نہ صرف اسے خود پُر کر سکے بلکہ اپنی تربیتِ ذوق کا سامان بھی فراہم کر سکے۔ غالب کی شاعری میں ایک ایسا ابہام ہمہ وقت موجود رہتا ہے جو وفورِ معنی اور شعری امکانات کی وسعت کا ضامن ہوتا ہے۔ قاری ''المعنی فی بطن الشاعر'' کے مصداق شعر کی نت نئی توجیہات تلاش کرتا ہے اور اپنی سمجھ اور منشا کے مطابق نئے معنی کے افق تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس امر کی نشان دہی کے لیے مطلعِ سرِ دیوان یعنی:

نقش ، فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیراہن ہر پیکرِ تصویر کا ۱۶۸

ہی کافی ہے جس کی نوع بہ نوع توجیہات کے باوصف بات تشنۂ تکمیل ہے۔

غالبؔ کے خیالات کی ندرت ایک نئی زبان کا تقاضا کر رہی تھی چنانچہ انھوں نے کائناتِ غزل کو وسعت بخشتے ہوئے ایسے الفاظ و تراکیب غزل کی زبان میں اضافہ کیے جو اس سے پیشتر استعمال نہیں کیے گئے تھے۔ صرف یہی نہیں، انھوں نے پرانے اور فرسودہ الفاظ کو نئی معنویت بھی بخشی جو اردو غزل پر غالب کا ایک بہت بڑا احسان ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی غالب کے اس فنی اجتہاد کا تجزیہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''غالب نے ایک طرف عام طرزِ ادا کو ضرورت کے موافق بدلا اور دوسری طرف کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی ادا کرنے کی کوشش کی، اسی لیے غالب کی شاعری میں ارض و سما کی طرح پھیلا ہوا خیال اظہار کے نظامِ شمسی میں سمٹ آتا ہے۔ ادھر ''تنگنائے غزل'' بھی دریا کو کوزے میں بند کر دینے کی مقتضی تھی... اس تخلیقی عمل نے طرزِ غالب کو جنم دیا جس میں جدید شعور جدید اظہار کے ساتھ مل کر ایک ہو گیا اس لیے غالب کی ایک ایک بندش، ایک ایک مصرع اپنے اندر ایک عالم رکھتا ہے۔ یہ ابہام جو غالب کی شاعری کی خصوصیت ہے اس تخلیقی عمل کا فطری نتیجہ تھا ۔ یہاں خیال اور احساس خود شاعر کے ذہن میں آئینے کی طرح صاف ہے لیکن وہ اتنا بڑا، اتنا پیچیدہ اور پہلودار ہے کہ اسے سمیٹ کر خوب صورتی کے ساتھ دو مصرعوں میں بند کرنا غالب جیسا شاعر ہی کر سکتا تھا۔'' ۱۶۹

احساس، تجربے اور معنی کی گہرائی کے لیے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا ۱۷۰؎

دَیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنّا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں ۱۷۱؎

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۱۷۲؎

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں ۱۷۳؎

نالہ جز حسنِ طلب اے ستم ایجاد! نہیں
ہے تقاضائے جفا شکوۂ بیداد نہیں ۱۷۴؎

غالب نے کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی کے ابلاغ کے لیے جو پیرائے اختیار کیے ہیں ان میں سے ایک اضافتوں کا استعمال بھی ہے۔ خان اصغر حسین خاں لدھیانوی کلامِ غالب کے اس رخ کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''غالب نے توالیِ اضافات سے کام لیا ہے۔ توالیِ اضافات سے مراد یہ ہے کہ اضافتوں کے ذریعے خیالات کو مربوط کیا جائے... توالیِ اضافات سے کفایت شعاری پیدا ہوتی ہے اور تھوڑے سے الفاظ میں بہت سے خیالات کا اظہار ممکن ہو جاتا ہے۔... ان کے ایجازِ کلام کا مقصد یہ ہے کہ خیال کے غیر ضروری حصے یا وہ ٹکڑے جنھیں قاری کا ذہن خود پُر کر سکتا ہے، چھوڑتے چلے جائیں اور اس طرح چند الفاظ میں پورا خیال قاری تک پہنچا دیں۔ توالیِ اضافات کا مقصد بھی یہی ہے۔''۱۷۵؎

درج ذیل اشعار میں اضافات کی کارفرمائی ملاحظہ کیجیے:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسدؔ
سر گشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا ۱۷۶؎

تالیفِ نسخہ ہائے وفا کر رہا ہے تھا میں
مجموعۂ خیال ابھی فرد فرد تھا ۱۷۷؎

ڈھونڈے ہے اس مغنّیِ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے ۱۷۸؎

ہے خیالِ حُسن میں حسنِ عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا ۱۷۹؎

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفَس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم ۱۸۰؎
دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلّی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا ۱۸۱؎
قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں ۱۸۲؎

کلامِ غالب میں بندش کی چستی اور کفایتِ لفظی کا یہ عالم ہے کہ ہر لفظ اپنی جگہ اور مقام پر ایک نگینہ ہے جسے اپنی جگہ سے ہلانا محال ہے۔ کسی شعر میں کوئی لفظ بدل کر دوسرا رکھ دیجیے یا صرف اس کا مقام ہی بدل دیجیے تو شعر کی عمارت یکسر منہدم ہو جائے گی۔ غالب نے اضافتوں کے ذریعے ایک طویل سلسلۂ خیال کو رشتۂ الفاظ میں پرو دیا ہے لیکن اس مہارت اور چابک دستی سے کہ کلام ہر طرح کے حشو و زوائد سے پاک نظر آتا ہے۔ خاں اصغر حسین خاں لدھیانوی کی رائے میں:

''غالب نے زبان کے ساتھ ایک اور عمل بھی کیا ہے، بعض اوقات انھوں نے دو خیالوں کو عطف و اضافت کے بغیر ملایا ہے۔ یوں تو غالب سے پہلے بھی زبان کے ایسے سانچے موجود تھے، غالب کی شاعری نے آنے والی نسلوں کے لیے اس قسم کی اختراعات کا دروازہ کھول دیا۔ مثال کے طور پر:

مر گیا غالبِ آشفتہ نوا ، کہتے ہیں

یہاں ''آشفتہ نوا'' کی ترکیب اسی قسم کی ایک ترکیب ہے۔ اضافتوں کے ذریعے خیالات کو باہم جوڑنا ایک ذہنی عمل کی غمازی کرتا ہے۔ جہاں تک تسلسل خیال قائم ہے وہاں تک توالیِ اضافات کی مدد سے خیال کی ایک لہر چل پڑی اور جہاں وہ خیال ٹوٹا وہیں اضافات کا سلسلہ ختم ہو گیا۔'' ۱۸۳؎

لفظیاتِ غالب کا گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہاں کوئی لفظ غیر ضروری اور زائد نہیں بلکہ ہر حرف اور ہر لفظ ''گنجینۂ معانی کا طلسم'' بن گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کا ایک ہی شعر ایک ہی وقت میں مختلف و متضاد کیفیات یعنی فلسفہ، تصوف، سیاست اور عشق جیسی صورتِ حال کی نشان دہی کے لیے استعمال کر لیا جاتا ہے۔ کفایتِ لفظی سے غالب کے کلام میں جو تہ داری اور معنویت در آئی ہے وہ اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ ہر دور کے بدلتے ہوئے تنقیدی تناظرات کی روشنی میں اس کی نئی تشریح و توضیح کی جاتی رہے اور ہر دور کے اذہان کے مطابق غالب کی لفظیات سے نئے معانی کشید کیے جاتے رہیں۔ سید عابد علی عابد لفظیاتِ غالب کا تجزیہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''مرزا کے الفاظ لعل و جواہر سے بھی گراں ہیں۔ مرزا غالب اس بات سے خوب واقف ہیں

کہ مترادفات کو محض مؤلفانِ لغت نے طلبا کی سہولت کی غرض سے وضع کر لیا ہے ورنہ ایک معنی کے دو الفاظ کسی زبان میں نہیں ہیں... دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوگا کہ مرزا نے ایک لفظ کو جہاں تک ہو سکا ہے دوبارہ استعمال نہیں کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ وہ کسی لفظ کی تکرار نہیں کرتے بلکہ یہ ہے کہ وہ کسی خیال کا اعادہ نہیں کرتے۔"[۱۸۴]

غالب نے بجا طور پر اسلوبیاتِ غزل میں ایک نیا باب رقم کیا ہے۔ ان کی شاعری کا حسن اس میں مضمر ہے کہ وہ غالب کی زبان اور غالب کے الفاظ کے سانچے میں ڈھلی ہے۔ یہاں کوئی لفظ بے سود یا برائے بیت نہیں بلکہ ایک مخصوص لسانی ترتیب نے اسے معنویت بخشی ہے۔ جوش ملیح آبادی غالب کی شعری عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ہر چند ان کا دیوان نہایت مختصر ہے، جس میں زیادہ تر ان کی ابتدائی عمر کا کلام ہے۔ لیکن یہ بقامت کہتر و بقیمت بہتر مجموعہ فکری تعمق اور لسانی اجتہاد کے اعتبار سے بھاری ہے، تمام غزل بافوں کے مجموعی سرمائے پر۔"[۱۸۵]

تلمیحی الفاظ:

صنائع لفظی میں صنعتِ تلمیح کو اہم مقام حاصل ہے۔ قصہ طلب الفاظ کو اصطلاحاً تلمیح کہتے ہیں۔ یہ الفاظ کسی نہ کسی تاریخی، مذہبی واقعے یا قصے یا کہاوت یا شخص اور چیز کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ چونکہ شعر کی مختصر سی ہستی میں طول طویل قصوں اور واقعات کا بیان عملاً ممکن نہیں ہوتا اس لیے شعرا اپنی سہولت کے پیش نظر ایسے مختصر اشارے یا تراکیب وضع کر لیتے ہیں جن کے ذریعے طویل قصے یا واقعے کی طرف سمت نمائی کر دی جاتی ہے۔ محمود نیازی تلمیحات کی اہمیت واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"تلمیح کو استعمال کرنے کا اصل مقصد کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معانی و مطالب کی ادائیگی ہے۔ اگر ہر بات کو تفصیل سے کہا جائے اور طول طویل کہانیاں اور قصوں کو بار بار دہرایا جائے تو سننے والے بھی اکتا جاتے ہیں... اسی بات کو اگر اشاروں میں بیان کر دیا جائے تو گفتگو میں فصاحت و بلاغت پیدا ہو جاتی ہے اور سامع کو بھی ہر بار نیا لطف محسوس ہوتا ہے۔ تلمیحی الفاظ گو مختصر ہوتے ہیں لیکن اپنے اندر وسیع مطالب پنہاں رکھتے ہیں۔"[۱۸۶]

سیّد عابد علی عابد "البیان" میں معانیِ لطیف اور مطالبِ دقیق کے اظہار میں تلمیح کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

"تراکیب کے علاوہ ایک چیز جو افہام و تفہیم میں معاون ہوتی ہے، تلمیح کا استعمال ہے۔ ایک لفظ میں یا ایک ترکیب میں کوئی تاریخی یا جغرافیائی یا ثقافتی و معاشرتی داستان پوشیدہ ہوتی ہے جس کے سر رشتے دور دور تک پھیلے ہوئے ہوتے ہیں۔"[۱۸۷]

تلمیحات الفاظ کی قوت اور امکانات میں اضافہ کرتی ہیں اور شاعری میں بلاغت کا جوہر بھر دیتی

ہیں۔ بقولِ سیّد عابد علی عابد:

''غزل گو شاعر بعض دفعہ تلمیحات کے ذریعے، جو دراصل ایمائی حیثیت رکھتی ہیں، ہمیں ایک خاص فضا کی سیر کرا دیتا ہے۔ موسیٰ اور طور، شیریں اور فرہاد، لیلیٰ اور مجنوں، محمود اور ایاز کی تلمیحیں تلازمِ خیال کی بازآفرینی کے لیے زبردست محرکاتِ شعری بن جاتی ہیں....''۱۸۸

لفظوں کی قوت اور توانائی میں اضافہ کرنے کے لیے اور تلمیحات کو برتنے کے لیے قادر الکلامی اور سلیقہ درکار ہے اور اردو شاعری کی روایت میں غالب ایک ایسا باصلاحیت فن کار ہے جو تلمیحی الفاظ کو برتنے کا سلیقہ خوب جانتا ہے۔ امتیاز علی عرشی غالب کی تلمیحات کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''مرزا غالب فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے بلند پایہ شاعر اور نثر نگار تھے۔ ان میں جدّت پسندی بہت تھی۔ نیز دماغ خلاقِ الفاظ و معانی پایا تھا۔ اسی بنا پر فارسی اور اردو کی مشہور تلمیحوں کو انھوں نے نئے نئے انداز سے برتا اور اپنے مطالعہ کرنے والے کو مجبور کر دیا ہے کہ وہ ان تمام قصوں سے آگاہ ہو جن کی طرف اشعارِ غالب میں اشارے کیے گئے ہیں۔''۱۸۹

اگر قاری تلمیحی الفاظ کے پس منظر سے ناواقف ہوگا تو وہ اشعارِ غالب سے بھرپور لطف اٹھانے میں ناکام رہے گا مثلاً غالب کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

دُرِ معنی سے مرا صفحہ لقا کی ڈاڑھی
غمِ گیتی سے مرا سینہ عمرو کی زنبیل ۱۹۰

اگر قاری داستانِ امیر حمزہ کے ان دو کرداروں یعنی ''لقا کی ڈاڑھی'' اور ''عمرو کی زنبیل'' سے واقف نہ ہوگا تو وہ شعرِ غالب کے معنوی امکانات تک رسائی میں ناکام رہے گا۔ ''لقا'' داستانِ امیر حمزہ کا مرکزی کردار ایک مشرک بادشاہ ہے جس کی کئی گز لمبی ڈاڑھی جواہر اور موتیوں سے آراستہ رہتی تھی جب کہ ''عمر عیار کی زنبیل'' کی خوبی یہ تھی کہ اس میں دنیا کی ہر چیز سما سکتی تھی۔

لسانی اعتبار سے وہ زبانیں مایہ دار تصوّر کی جاتی ہیں جن میں تلمیحات کا وافر ذخیرہ موجود۔ ہو مثلاً عربی، فارسی اور انگریزی وغیرہ۔ غالب کی عظمت و آفاقیت اس میں ہے کہ انھوں نے اردو زبان کی لفظیات بالخصوص تلمیحی الفاظ کے ذخیرے کو وسعت بخشی۔ تلمیحی الفاظ تراشنے سے غالب کو خاص شغف محسوس ہوتا ہے۔ دیوانِ فارسی سے قطع نظر صرف اردو دیوان کا غائر نظر سے مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ''مجموعۂ اردو'' تلمیحات کا بیش بہا خزینہ ہے۔ ذیل میں غالب کی تلمیحی تراکیب پر مبنی اشعار پیش کیے جا رہے ہیں۔

ابنِ مریمؑ / حضرت عیسیٰؑ:

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی ۱۹۱

مر گیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالبؔ
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا ۱۹۲
لبِ عیسیٰ کی جنبش کرتی ہے گہوارہ جنبانی
قیامت کشتۂ لعلِ بتاں کا خوابِ سنگیں ہے ۱۹۳
اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے ۱۹۴

آتش پرست:

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر ۱۹۵

آدم وخُلد:

نکلنا خُلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن
بڑے بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے ۱۹۶
نہ کھاتے گیہوں ، نکلتے نہ خُلد سے باہر
جو کھاتے حضرتِ آدمؑ یہ بیسنی روٹی ۱۹۷

باغِ رضواں:

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہو گی
گھر ترا خلد میں گر یاد آیا ۱۹۸

بت خانۂ آزر:

نقش پا کی صورتیں وہ دل فریب
تُو کہے بت خانۂ آزر کھلا ۱۹۹

بُوتراب:

غالب ندیم دوست سے آتی ہے بُوئے دوست
مشغولِ حق ہوں بندگیِ بُوتراب میں ۲۰۰

حضرت یوسف اور دیدۂ یعقوب:

نہ چھوڑی حضرتِ یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر ۲۰۱

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں ۲۰۲

جو چاہیے نہیں وہ مری قدر و منزلت
مَیں یوسفِ بہ قیمتِ اوّل خریدہ ہوں ۲۰۳

تُنک ظرفیٔ منصور:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیٔ منصور نہیں ۲۰۴

جامِ جم/جامِ جہاں نما:

ہوئی اس دور میں منسوب مجھ سے بادہ آشامی
پھر آیا وہ زمانہ جو جہاں میں جامِ جم نکلے ۲۰۵

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے ۲۰۶

صاف دردی کشِ پیمانۂ جم ہیں ہم لوگ
وائے وہ بادہ کہ افشردۂ انگور نہیں ۲۰۷

روح القدس:

پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی
روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں ۲۰۸

کوہِ طُور: برقِ تجلّی:

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی ۲۰۹

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر ۲۱۰

حمزہ کا قصّہ:

ہر بُنِ مُو سے دمِ ذکر نہ ٹپکے خوں ناب
حمزہ کا قصّہ ہوا، عشق کا چرچا نہ ہوا ۲۱۱

حُورانِ خُلد:

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے
حورانِ خلد میں تری صورت اگر ملے ۲۱۲
میں جو کہتا ہوں کہ ہم لیں گے قیامت میں تمھیں
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حور نہیں ۲۱۳
اک خوں چکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی ۲۱۴

خاتمِ جمشید:

سلطنت دست بدست آئی ہے
جامِ مے خاتمِ جمشید نہیں ۲۱۵

دوزخ و بہشت☆:

طاعت میں تار ہے نہ مۓ وانگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو ۲۱۶
صرفِ اعدا اثرِ شعلہ و دُودِ دوزخ
وقفِ احباب گل و سنبلِ فردوسِ بریں ۲۱۷

زُلیخا/بوئے پیراہن/پیرِ کنعاں:

سب رقیبوں سے ہے ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں ۲۱۸
نسیمِ مصر کو کیا پیرِ کنعاں کی ہوا خواہی
اُسے یوسف کی بُوئے پیرہن کی آزمائش ہے ۲۱۹

زم زم، طوفِ حرم اور جامۂ احرام:

زَم زَم پہ ہی چھوڑو مجھے کیا طوفِ حرم سے
آلودہ بہ مے جامۂ احرام بہت ہے ۲۲۰
رات پی زم زم پہ مے اور صبح دم
دھوئے دھبّے جامۂ احرام کے ۲۲۱

☆ کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملالیں یارب سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی نسخہ حمیدیہ:۲۸۸

زُنّار:

دیوانگی سے دوش پہ زُنّار بھی نہیں
یعنی ہماری جیب میں اِک تار بھی نہیں ۲۲۲

ساقیٔ کوثر، موجِ کوثر، شرابِ طہور:

واعظ نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو
کیا بات ہے تمھاری شرابِ طہور کی ۲۲۳

بہت سہی غمِ گیتی شراب کیا کم ہے
غلامِ ساقیٔ کوثر ہوں مجھ کو غم کیا ہے ۲۲۴

کل کے لیے کر آج نہ خِسّت شراب میں
یہ سُوءِ ظن ہے ساقیٔ کوثر کے باب میں ۲۲۵

خضر وسکندر:

کیا کِیا خضر نے سکندر سے ؟
اب کسے رہنما کرے کوئی ۲۲۶

بے صرفہ ہی گزرتی ہے ، ہو گرچہ عمرِ خضر
حضرت بھی کل کہیں گے کہ ہم کیا کِیا کیے ۲۲۷

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے ۲۲۸

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے ۲۲۹

حریفِ مطلبِ مشکل نہیں فسونِ نیاز
دعا قبول ہو یارب کہ عمرِ خضر دراز ۲۳۰

آبِ بقا:

مجھ کو وہ دو کہ جسے کھا کے نہ پانی مانگوں
زہر کچھ اَور سہی ، آبِ بقا اور سہی ۲۳۱

صاحبقرانی:

تم کرو صاحبقرانی جب تلک
ہے طلسمِ روز و شب کا در کھلا ۲۳۲

طُغرل و سنجر:

ملک کے وارث کو دیکھا خلق نے
اب فریبِ طغرل و سنجر کھلا ۲۳۳

شیریں فرہاد:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسدؔ
سر گشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا ۲۳۴
ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا بھی کسی میں ہو کمال اچھا ہے ۲۳۵
کوہ کن نقاشِ یک تمثالِ شیریں تھا اسدؔ
سنگ سے سر مار کر ہووے نہ پیدا آشنا ۲۳۶
عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب
ہم کو تسلیم نکو نامیٔ فرہاد نہیں ۲۳۷

جُوئے شیر:

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جُوئے شیر کا ۲۳۸

عنقا:

مری ہستی فضائے حیرت آباد تمنّا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے ۲۳۹

فتنۂ محشر، قیامت:

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا ۲۴۰
نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں ۲۴۱
جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب! قیامت کا ہے گویا کوئی دن اَور ۲۴۲

فرشتہ:

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں ۲۴۳

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا؟ ۲۴۴

کاغذی پیراہن:

نقش ، فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیراہن ہر پیکرِ تصویر کا ۲۴۵

لیلیٰ مجنوں، قیس:

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو بُرا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے ۲۴۶

جُز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بہ تنگیٔ چشمِ حسود تھا ۲۴۷

قیامت ہے کہ سن لیلیٰ کا دشت قیس میں آنا
تعجب سے وہ بولا یوں بھی ہوتا ہے زمانے میں! ۲۴۸

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسدؔ
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا ۲۴۹

مَسَّنِیَ الضُّرُّ، گلۂ ایوبؑ:

آپ نے ''مَسَّنِیَ الضُّرُّ'' کہا ہے تو سہی
یہ بھی اے حضرت ایوب گلا ہے تو سہی ۲۵۰

مہِ نخشب:

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا ۲۵۱

نَل ودَمن:

ہوا ہے کاٹ کے چادر کو ناگہاں غائب
اگرچہ زانوئے نَل پر رکھے دَمَن تکیہ ۲۵۲

نمرود:

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا ۲۵۳؎

واقعۂ معراج:

اس کی امّت میں ہوں مَیں، میرے رہیں کیوں کام بند
واسطے جس شہ کے غالب گنبدِ بے در کھلا ۲۵۴؎

تلمیحاتِ غالب کے مذکورہ مطالعے کے تناظر میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالب کے یہاں تلمیحات خیال افروزی اور معنی آفرینی کا وسیلہ ہیں۔ وہ ایک زبردست ماہرِ لسان اور قادر الکلام شاعر تھے۔ انھیں لفظوں کے اندر چھپے اسرار معلوم تھے۔ وہ لفظوں کو جب اور جیسے چاہتے اپنے معنیٔ مقصود کے اظہار کے لیے چُن لیتے۔ ان تلمیحات کو وہ کبھی استعاروں کی طرح برتتے، کبھی تشبیہوں کا کام لیتے، کبھی طنز و مزاح کے مضامین اختراع کرتے، کبھی رمزیت و ایمائیت کی فضا پیدا کر کے گنجینۂ معنی کی ایک نئی دنیا سر کر لیتے۔ بعض اوقات تو ایک ہی تلمیح کو رنگا رنگ اور متضاد کیفیات کے اظہار کے لیے برتتے اور معانی کی نئی دنیائیں سر کر لیتے۔ اس سلسلے میں خضر علیہ السلام، ابنِ مریم اور شیریں فرہاد کی تلمیحات کی امثال موجود ہیں۔ الغرض تلمیحات غالب کو اسلوبیات غالب کا امتیازی کارنامہ قرار دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

کلیدی، تمثیلی اور علامتی الفاظ:

اسلوبیات کا رشتہ الفاظ کے مخصوص در و بست اور اس لفظی تنظیم سے پیدا ہونے والے تاثر پر استوار ہوتا ہے۔ مطالعۂ اسلوب اس وقت مزید معنی خیز، بلند آہنگ اور منفرد ہو جاتا ہے جب الفاظ شاعر کے تخیل سے تراشے جانے والے استعاروں، علامتوں اور تمثیلوں میں ڈھل جاتے ہیں اور اگر یہ استعارے، علامتیں اور تمثیلیں بار بار دہرائی جائیں اور ہر بار پہلے کے مقابلے میں زیادہ معنی خیز اور منفرد محسوس ہوں تو مکرّر استعمال ہونے والے یہ الفاظ شاعر کے مخصوص تخیل کے ترجمان بن جاتے ہیں جنھیں ہم ادبی اصطلاح میں کلیدی الفاظ کہہ سکتے ہیں۔

ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی کلیدی الفاظ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"...کلیدی الفاظ کو شاعر محض کسی تاثر یا خیال کو واضح کرنے کے لیے استعمال کر سکتا ہے، یا محض اس لیے کہ کسی مقررہ نظم یا شعر کے سیاق و سباق میں ان الفاظ یا اس لفظ کا استعمال فطری طور پر کیا جا سکتا ہے۔ یہ کلیدی لفظ کی کم ترین صورت ہوئی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ کسی مخصوص تجربے یا ذہنی مشاہدے کے استعارے کے طور پر استعمال ہو اور آخری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ علامتی پیرایہ اختیار کرے۔ کلیدی لفظ کی پہچان یہ ہے کہ وہ کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔

وہ جس قدر معنی خیز ہوتا جاتا ہے، شاعرانہ اظہار کو اسی قدر قوت ملتی جاتی ہے۔''۲۵۵

کلیدی الفاظ اس حقیقت کے آئینہ دار ہوتے ہیں کہ شاعر کو ان لفظوں سے خصوصی شغف ہے اور وہ ان لفظوں کے توسط سے اپنا کوئی مخصوص جذبہ یا خیال قاری تک منتقل کرنا چاہتا ہے، اسی لیے وہ انھیں بار بار بروئے کار لاتا ہے، بقولِ شمس الرحمٰن فاروقی:

> ''کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے، بشرطیکہ تکرار میں معنویت بھی وسیع تر ہوتی جائے یا بدلتی جائے۔ مجرد تکرار بھی شاعر کی دلچسپی اور اس کے ذہن کی جہت کی طرف اشارہ کرتی ہے، یعنی یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے، ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دلچسپی ہے اور بالواسطہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کے علامتی یا استعاراتی اظہار میں شدت اب کتنی ہے۔''۲۵۶

ہر فن پارے کی طرح شاعری کی بھی دو ہیئتیں ہوتی ہیں یعنی ایک خارجی اور دوسری داخلی۔ خارجی ہیئت کا تعلق شعر کی ظاہری شکل وصورت اور الفاظ کے دروبست سے ہے جب کہ داخلی ہیئت کا تعلق روحِ معنی سے ہے۔ شاعری کی داخلی اور خارجی ہیئت الفاظ ہی کے توسط سے متعین ہوتی ہے۔ کچھ الفاظ، استعارے، علائم ورموز شاعر کے ذہنی افق پر بار بار ابھرتے ہیں اور کسی مخصوص لفظی پیکر کے سانچے میں ڈھل کر ظاہر ہوتے ہیں۔ یہی لفظی پیکر دراصل کلیدی الفاظ یا Key Words کہلاتے ہیں کیونکہ طلسمِ خیال کی گرہ کشائی انھی الفاظ کی مدد سے کی جاسکتی ہے۔ شارح پہلے پہل انھی الفاظ کے مطالعے کو اہم سمجھتا ہے، بالخصوص ہیئتی تنقید ان کلیدی الفاظ سے ہی فن پارے کی انفرادیت کا تعین کرتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''الفاظ کی کاری گرانہ ترتیب (Artistic arrangement of words) کا مطلب یہ ہے کہ جب الفاظ نظم میں ہیئت بن کر سامنے آتے ہیں تو ان کے متعین معنی ہوتے ہیں... یہ سمجھ لینا کہ کسی نظم کے الفاظ کس طرح بیان اور رمز کے ڈزائن میں صحیح اور متناسب ڈھنگ سے جڑے ہوتے ہیں، نظم کے زندہ وجود کی ہیئت کو سمجھ لینے کے برابر ہے۔ الفاظ کی اس اہمیت کا نتیجہ یہ کہ نظم ایک ناقابلِ تبدیل ہیئت بن گئی۔ نہ تو یہ ممکن ہے کہ اس کا لفظی ترجمہ یا نثری زبان میں اظہار اس کے وجود کو زندہ رکھے اور نہ یہ ممکن ہے کہ نظم کا کوئی کلیدی لفظ بدل دیا جائے لیکن پھر بھی نظم پہلے جیسی رہ جائے۔''۲۵۷

گویا کلیدی لفظ کی قوت ہی بات میں وزن پیدا کرتی ہے۔ نہ اس کے متبادل کوئی دوسرا ہم معنی لفظ جگہ لے سکتا ہے نہ اسے ترجمہ کیا جاسکتا ہے کیونکہ یہ کلیدی الفاظ ترسیلِ معنی کے ساتھ ساتھ شاعر کی مخصوص ذہنی کیفیت کے آئینہ دار بھی ہوتے ہیں۔ بسا اوقات شاعر ایک سوچے سمجھے منصوبے کے تحت بعض ایسے الفاظ چن لیتا ہے جو مختلف النوع معنی کے متحمل ہوسکیں اور شعر کی گہرائی و گیرائی کے ضامن بھی ہوسکیں۔

شاعری کو اگر لفظی صنعت گری کہا جائے تو الفاظ ہی اس کی کلید ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری کی رائے کے مطابق:

''بعض اوقات ایک واحد اشارہ یا علامت جس کے تلازمات پوری غزل میں موجود ہیں مفہوم کی وضاحت اور اس کے کھلنے اور پھیلنے کا ادراک کرنے اور اسے پوری طرح گرفت میں لانے میں قاری کی رہنمائی اور اعانت کرتی ہے اور کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ محاکات اور استعاروں کی غیر موجودگی کے باوجود غزل اس لیے پُر اثر اور جاذب توجہ بن گئی ہے کہ اس میں مختلف النوع مدرکات پہلو بہ پہلو یا بالمقابل رکھ دیے گئے ہیں۔ اس سے جو آہنگ وجود میں آتا ہے اسے خیال کا آہنگ کہہ سکتے ہیں۔''۲۵۸

غالب کا اختصاصی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو شاعری کو ایک وقیع اور معتبر لفظیاتی نظام سے ہم آہنگ کیا اور بعض مخصوص الفاظ کو علامتی یا استعاراتی طور پر بار بار برتا۔ گو یہ تکرار شعوری نہیں لیکن لاشعوری طور پر ان کے مخصوص تفکر کی آئینہ دار ہے۔ مثلاً:

''غالب نے آئینہ، تماشا، جلوہ، وحشت، خورشید اور ان کے ہم معنی الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں۔ غالب کے یہاں حدت، روشنی، تب و تاب، سیاہی اور سرخی کے بھی استعارے بہت نظر آتے ہیں۔''۲۵۹

اردو شاعری کی روایت میں شعر کے پردے میں ذو معنی گفتگو کرنا، علائم و رموز سے بات کو تہہ دار بنانا کوئی نئی بات نہیں۔ کلاسیکی شعرا بیان و بدیع کے توسط سے عروسِ سخن کو آراستہ پیراستہ کرتے رہے ہیں۔ لفظی صناعی اور حسن کاری کے متنوع انداز اپنا نا شعر کی جمالیاتی قدروں میں اضافے کا موجب بنتا رہا ہے۔ اگرچہ غالب کی افتادِ طبع جدّت پسندی کی طرف مائل اور روایت سے بغاوت کی طلب گار تھی لیکن اس کے باوجود روایت سے وابستگی اور قدروں سے جڑے رہنے کی خواہش کلامِ غالب کا خاصہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی اور اردو شاعری کی روایتی علامات یعنی شمع، پروانہ، گلشن، چمن، صیاد، گل چیں، عندلیب اور بلبل وغیرہ بھی غالب کا موضوعِ سخن ٹھہرتی ہیں لیکن اس جدت کے ساتھ کہ غالب نے ان میں نیا پن پیدا کر کے انھیں اجتہادی شان عطا کی ہیں۔ روایتی مضامین کی جدت درج ذیل اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

شمع:

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد ۲۶۰

یاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بے خودی
جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا ۲۶۱

رخِ نگار سے ہے سوزِ جاودانیٔ شمع
ہوئی ہے آتشِ گل آبِ زندگانیٔ شمع ۲۶۲

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک ۲۶۳

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہلِ بزم
ہو غم ہی جاں گداز تو غم خوار کیا کریں ۲۶۴

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی ۲۶۵

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے ۲۶۶

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسدؔ
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی ۲۶۷

پروانہ:

جاں در ہوائے یک نگہِ گرم ہے اسدؔ
پروانہ ہے وکیل ترے داد خواہ کا ۲۶۸

چمن، گلشن، باغ، گلستاں وغیرہ:

آبرو کیا خاک اس گل کی جو گلشن میں نہیں
ہے گریباں ننگِ پیراہن جو دامن میں نہیں ۲۶۹

وہی اک بات ہے جو یاں نفَس واں نکہتِ گل ہے
چمن کا جلوہ ہے باعث مری رنگیں نوائی کا ۲۷۰

برشگالِ گریۂ عاشق ہے دیکھا چاہیے
کھل گئی مانندِ گل سَو جا سے دیوارِ چمن ۲۷۱

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا ۲۷۲

یک ذرّۂ زمیں نہیں بے کار باغ کا
یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا ۲۷۳

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے ۲۷۴
دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے ۲۷۵
اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مَے سے گلستاں کیے ہوئے ۲۷۶

صیّاد، گلچیں، قفس:

سبدِ گل کے تلے بند کرے ہے گل چیں
مژدہ اے مرغ کہ گلزار میں صیّاد نہیں ۲۷۷
یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ تیرے دام کا
انتظارِ صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا ۲۷۸
مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے ۲۷۹
قفس میں ہوں، گر اچھا بھی نہ جانیں میرے شیون کو
مرا ہونا برا کیا ہے نوا سنجانِ گلشن کو ۲۸۰
قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو ۲۸۱

عندلیب، بلبل، مرغِ چمن:

عندلیب عربی اور بلبل فارسی زبان کا لفظ ہے۔ غالب کی شاعری میں ان علائم کی کارفرمائی دیکھیے:

ہوں گرمیِ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں ۲۸۲
چھڑکے ہے شبنم آئینۂ برگِ گل پہ آب
اے عندلیب! وقتِ وداعِ بہار ہے ۲۸۳
میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بُلبُلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں ۲۸۴
مجھ کو ارزانی رہے، تجھ کو مبارک ہوجیو
نالۂ بلبل کا درد اور خندۂ گل کا نمک ۲۸۵

اے عندلیب! یک کفِ خس بہرِ آشیاں
طوفانِ آمدِ آمدِ فصلِ بہار ہے ۲۸۶

محوّلہ بالا امثال اس حقیقت کی عکاس ہیں کہ غالب نے روایت کی آنکھ بند کرکے پیروی نہیں کی بلکہ ان روایتی علائم کو نیا رنگ و آہنگ بخشا۔ روایتی علامتیں ان کی غزل کو بے کیف بنانے کی بجائے غزل کی روایت میں اضافے کا تاثر دیتی ہیں۔ بقولِ ڈاکٹر عبادت بریلوی:

"غالب سے قبل اردو شاعری میں رمز و ایما کی روایت تو موجود تھی لیکن اس میں یہ بانکپن نہیں تھا جو ان کے ہاتھوں پیدا ہوا، وہ تہہ داری کی کیفیت نہیں تھی جو ان کے ہاتھوں وجود میں آئی۔ غالب نے اپنی فکر کی نسبت سے اس رمز و ایما کو زیادہ تہ دار بلکہ کسی حد تک پیچ دار بنادیا اور اس طرح اس کی حدیں ابہام سے جاملیں۔ یہ ابہام آج کی شاعری کے لیے ایک اسلوب کی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب نے آج سے سو سال قبل اس ابہام کو ایک اُسلوب بنادیا۔۔۔" ۲۸۷

کہا جاتا ہے کہ علامتی شاعری کے پسِ پردہ فن کار کا اجتماعی شعور کارفرما ہوتا ہے۔ غالب جس تہذیبی روایت کے پروردہ تھے اس کی جڑیں دور تک ان کے کلام میں سرایت کرتی نظر آتی ہیں۔ غالب انیسویں صدی کے ایک ایسے شاعر ہیں جن کی نظروں کے سامنے ان کی پسندیدہ تہذیب کا شیرازہ بکھر رہا تھا۔ معاشرتی زبوں حالی اور سیاسی انحطاط کی بدولت مغلیہ سلطنت کا آفتابِ اقبال غروب ہو رہا تھا۔ غالب کا شعور اس ثقافتی روایت کے برہم ہونے پر افسردہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ غزل کے روایتی اشاروں کنایوں میں اس دم توڑتی تہذیب کا ماتم کرتے نظر آتے ہیں۔ اسلوبیاتی اعتبار سے غالب کا فنی اجتہاد یہ ہے کہ انھوں نے روایتی علائم کو نئی صورت بخشی اور ایسی نئی علامتوں اور اشاروں کو استعمال میں لائے جن سے اردو غزل ہنوز ناآشنا تھی۔ مثلاً: شب، انجم رخشندہ، دیوانہ، دشنہ و خنجر، سیلاب، زنجیر، زنداں، رہزنی، بیاباں، دشت، تیر و ترکش، تیز رَو، رہبر و رہزن، خوابِ سحر، ظلمت کدہ، دلیلِ سحر، حکایاتِ خوں چکاں، دوریٔ منزل، بیاباں، دار و رسن، باغبانی، صحرا وغیرہ کی علامتیں اور اشارے ایسے ہیں جن سے اردو شاعری غالب سے قبل ناآشنا تھی۔۔۔ ان علامات و اشارات نے اردو شاعری میں فنی اعتبار سے ایک انقلاب پیدا کردیا۔ ۲۸۸

درج ذیل اشعار میں نئی علامتوں کا ظہور ملاحظہ کیجیے:

شب ہوئی پھر انجمِ رخشندہ کا منظر کھلا
اس تکلّف سے کہ گویا بتکدے کا در کھلا ۲۸۹

گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب
آستیں میں دشنہ پنہاں ، ہاتھ میں نشتر کھلا ۲۹۰

خانہ زادِ زلف ہیں ، زنجیر سے بھاگیں گے کیوں
ہیں گرفتارِ وفا ، زنداں سے گھبرائیں گے کیا ۲۹۱ے

رہ زنی ہے کہ دل ستانی ہے
لے کے دل ، دل ستاں روانہ ہوا ۲۹۲ے

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا ۲۹۳ے

چلتاہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رَو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں ۲۹۴ے

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر ، سو خموش ہے ۲۹۵ے

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے ۲۹۶ے

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے ۲۹۷ے

قدو گیسو میں قیس و کوہ کن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے ۲۹۸ے

غالب کے تہذیبی اور اجتماعی شعور کی جھلک اُن علائم ورموز کے پس منظر میں دیکھی جاسکتی ہے جن کا تعلق مے وساغر، ساقی ، بے خودی ،خمارِ تشنہ کامی ، بزمِ مے ،دورِ جام ،مرغِ گرفتار، بجلی، آشیاں، انجمن آرائی ، بزم آرائی ، جوشِ بادہ ، مغنّیِ آتش نفس ، دامانِ باغباں ، کفِ گل فروش جیسے لفظی پیکروں سے ہے۔اردو غزل کی تاریخ میں یہ علامتیں ایک نئی آواز کے مترادف ہیں:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر ۲۹۹ے

بقدرِ ظرف ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی
جو تُو دریائے مے ہے تو مَیں خمیازہ ہوں ساحل کا ۳۰۰ے

بے خودی بے سبب نہیں غالب
کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے ۳۰۱ے

مَیں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر مَیں نے کی تھی توبہ ، ساقی کو کیا ہوا تھا ۳۰۲ے

جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں ۳۰۳؎
ڈھونڈے ہے اس مغنیِ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے ۳۰۴؎
یاں شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے ۳۰۵؎
خزاں کیا فصلِ گل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں، قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے ۳۰۶؎
لے گئی ساقی کی نخوت قلزم آشامی مری
موجِ مے کی آج رگ، مینا کی گردن میں نہیں ۳۰۷؎
ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر ۳۰۸؎

غالب کی ایک اَور غزل مغل تہذیبی روایت کے زوال اور سماجی قدروں کے شیرازہ بکھرنے کا نوحہ محسوس ہوتی ہے یعنی:

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا ۳۰۹؎
دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر کو لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا ۳۱۰؎

غالب کی شاعری میں صرف تذکرۂ ماضی ہی نہیں بلکہ آنے والے زمانوں کا شعور بھی ملتا ہے۔ وہ آفاقی اور ابدی صداقتوں کے شاعر تھے۔ ان کی شاعری کی متنوّع سطحیں انھیں ایک جینئس فنکار ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> ''غالب نے اپنے اشعار کے ایک ایک لفظ کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' بنانے میں محکم بیان و بدیع کے جملہ محاسن اور زبان و بیان کے سارے رموز و نکات سے کام لیا ہے۔'' ۳۱۱؎

غالب کے لفظیاتی نظام کا غائر مطالعہ کیا جائے تو بعض الفاظ و تراکیب اور استعاروں کا استعمال تواتر سے ملتا ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ غالب کو ان الفاظ اور استعاروں سے غیر معمولی شغف اور غیر شعوری لگاؤ تھا اور یہ ان کے مخصوص نظامِ فکر میں کلیدی اہمیت کے حامل ہیں۔ اگر کلامِ غالب کے ان کلیدی الفاظ، استعاروں کی فہرست مرتب کی جائے جن سے انھیں یک گونہ مناسبت اور ذہنی ربط ہے تو وہ کچھ یوں ہوگی:

- آگ، روشنی اور گرمی کے استعارے۔
- آئینہ۔
- نگہ/نگاہ۔
- اندیشہ۔
- حیرت۔
- ساز۔
- آب۔
- تمنّا۔
- کاغذ اور قلم۔
- متحرک الفاظ اور حرکی پیکر وغیرہ۔

ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے ملاحظہ کیجیے:

''غالب کے یہاں آگ اور روشنی کے استعارے کثرت سے ملتے ہیں۔ آگ، آتش، شعلہ، سوزش، جلنا، کرن، شعاع، خورشید، برق، شرار، شمع اور تپش وغیرہ الفاظ اور ان سے بننے والی صورتیں ان کے کلام میں جا بجا بکھری پڑی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ غالب کے کلام کا بنیادی بیرونی استعارہ (External Metaphor) آگ ہے تو غلط نہ ہوگا۔''۳۱۲

اپنے طرزِ کلام اور شاعری کی بابت غالب کے یہ اشعار دیکھیے:

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت ۳۱۳

ہوں گرمیِ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں ۳۱۴

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۳۱۵

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر ۳۱۶

آتش کدہ ہے سینہ مرا رازِ نہاں سے
اے وائے اگر معرضِ اظہار میں آوے ۳۱۷

پھر گرمِ نالہ ہائے شرر بار ہے نفَس
مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیے ہوئے ۳۱۸

مجھے انتعاشِ غم نے پئے عرضِ حال بخشی
ہوسِ غزل سرائی ، تپشِ فسانہ خوانی ۳۱۹ے

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامیِ نفسِ شعلہ بار! حیف ۳۲۰ے

آتش، شعلہ، شرر اور گرمی کے استعارے غالب کی تندیِ فکر کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں۔ غالب کی شخصیت میں سرکشی، بغاوت، توانائی اور چھا جانے کا عنصر نمایاں تھا۔ ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری کی رائے کے مطابق:

''غالب کی ان عناصر سے وابستگی ان کی طبیعت کی تندی، سرکشی اور بے باکی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ وہ کسی بھی ایسی شے یا مظہر کو قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے، جس میں محض دیدہ زیبی، نرمی اور دلآسائی ہو، وہ سرجوش، تندی اور بے باکی نہ ہو جو ہمارے تسلیم شدہ مفروضات کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے۔ وہ ان کے گوارا، ہلکے پھلکے اور سریع الاثر پہلوؤں سے مطمئن اور آسودہ نہیں ہوتے بلکہ ایک طرح کے کس بَل، شرر افشانی اور اضطراب و ہیجان کے قائل معلوم ہوتے ہیں....'' ۳۲۱ے

غالب کے ابتدائی دور کلام میں آتش، شعلہ، برق، شرر اور اسی نوع کے دیگر تلازمات کا ذکر کثرت سے ملتا ہے جو گرمیِ فکر سے ان کی خصوصی رغبت کا غماز ہے۔ غالب کو اپنے ایرانی النسل ہونے پر ناز تھا اور زرتشتی عقائد میں آتش پرستی اور ''آگ'' کو تکوین کے عمل کا لازمی حصہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ بقولِ اسلوب احمد انصاری:

''یہ قیاس کرنا شاید غلط نہ ہوگا کہ آتش سے غالب کی یہ دلچسپی ان کے تحت الشعور میں موجود ایرانی روایت کی وجہ سے ہوگی جس میں آگ کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔'' ۳۲۲ے

بہرحال غالب کے مختصر سے دیوان میں آگ، روشنی اور گرمی کے استعاروں کی مسلسل تکرار اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ غالب کے مخصوص نظامِ فکر میں کلیدی الفاظ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان استعاروں کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ اشعار کی ایک طویل فہرست ترتیب دی جا سکتی ہے۔ اس سلسلے میں منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے:

رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں ۳۲۳ے

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم ۳۲۴ے

لوگوں کو ہے خورشیدِ جہاں تاب کا دھوکا
ہر روز دکھاتا ہوں میں اک داغِ نہاں اور ۳۲۵ے

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا ۳۲۶

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے ۳۲۷

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
مُوئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا ۳۲۸

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا ۳۲۹

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا ۳۳۰

شب کہ برق سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلۂ جوّالہ ہر☆ اِک حلقۂ گرداب تھا ۳۳۱

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا ۳۳۲

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستیٔ غافل!
گرمیِ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک ۳۳۳

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفَس ہرچند آتش بار ہے ۳۳۴

رخِ نگار سے ہے سوزِ جاودانیِ شمع
ہوئی ہے آتشِ گل، آبِ زندگانیِ شمع ۳۳۵

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دُود بھاگے ہے اسؔد
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے ۳۳۶

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے ۳۳۷

نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسؔد
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے ۳۳۸

☆ بعض نسخوں میں ''اک'' کی جگہ ''یک'' درج ہے۔

ہے ننگِ سینہ دل ، اگر آتش کدہ نہ ہو
ہے عارِ دل نفس ، اگر آذر فشاں نہیں ۴۳۹؎
اک شرر دل میں ہے اس سے کوئی گھبرائے گا کیا
آگ مطلوب ہے ہم کو ، جو ہوا کہتے ہیں ۴۴۰؎
عشق پر زور نہیں ، ہے یہ وہ آتش غالب
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے ۴۴۱؎
عجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بدخُو ہوگا
نبضِ خس سے تپش شعلۂ سوزاں سمجھا ۴۴۲؎
نہ شعلے میں یہ کرشمہ ، نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تند خُو کیا ہے؟ ۴۴۳؎
میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بار ہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا ۴۴۴؎
وہ آکے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے ۴۴۵؎

آئینہ:

غالب کے مرغوب استعاروں میں لفظ ''آئینہ'' کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ دیگر کلیدی الفاظ و تراکیب کی بہ نسبت غالب نے اس لفظ کا استعمال سب سے زیادہ کیا ہے۔ ان کا اجتہادی کارنامہ یہ ہے کہ ہر جگہ انھوں نے اس لفظ سے نت نئے معنی اختراع کیے ہیں۔ شان الحق حقّی کی رائے کے مطابق:

> ''آئینے کی مختلف صفات کی نسبت سے غالب نے اس لفظ کو مختلف معنی میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ نہ صرف استعارہ بلکہ لغت بن گیا ہے۔'' ۴۴۶؎

یہ بڑا پُر معنی استعارہ ہے جو ایک طرف ان کی الٰہیات سے تعلق رکھتا ہے یعنی یہ نظریہ کہ ہستی حقیقت اصلی کا ایک پرتو ہے نہ کہ اصل حقیقت یا قائم بالذات وجود۔ دوسری طرف لڑکپن کی نرگسیت سے کہ آئینے کی بھرمار ابتدائی کلام میں زیادہ ملتی ہے، بعد میں کم ہوگئی ہے۔ اس میں کچھ بیدل کی پیروی کو بھی دخل ہے کیونکہ فارسی شعرا میں آئینے کا بے تحاشا استعمال جیسا بیدل کے ہاں ملتا ہے، دوسرے شعرا کے ہاں اس کا عشرِ عشیر بھی نہیں۔ ۴۴۷؎

غالب نے لفظ آئینہ کے تال میل سے بے شمار تراکیب وضع کی ہیں؛ مثلاً آئینہ دار، آئینہ داری، آئینہ خانہ، آئینہ ساز، آئینۂ دل، تپشِ آئینہ، کشورِ آئینہ، رخِ آئینہ، شمع آئینہ، آبِ آئینہ، گرمیِ آئینہ،

خاکسترِ آئینہ، نوائے آئینہ، آئینہ دیوار، آئینۂ بہادِ بہاری، آئینۂ انتظار، آئینۂ تمثال، آئینۂ تصویر نما وغیرہ۔

ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری غالب کی لفظ آئینہ سے دلچسپی کو کلاسیکی فارسی تلمیحات سے استفادے اور اسلامی فکر کے سرچشموں سے مستفیض ہونے کو قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دل کے لیے آئینے کا امیج غالب کے کلام میں مختلف سیاق و سباق میں بہ کثرت استعمال کیا گیا ہے۔ یہ ان کے ہاں کلیدی الفاظ میں سے ایک ہے اور اس سے ان کی طبعی رغبت اور رجحان کا پتہ چلتا ہے۔ آئینہ اور عکس لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں کہ عکس آئینے ہی میں پڑتا ہے... محی الدین ابن عربی کے ہاں بھی یہ دونوں پیکر مستعمل ہوئے ہیں اور کچھ عجب نہیں کہ غالب کی شاعری میں جو گہری معنویت مستتر ہے وہ ان کے فکری مزاج کے علاوہ اسلامی فکر سے مستعار ان علائم میں دلچسپی سے پیدا ہوئی ہو کہ غالب متداول علوم سے کماحقہ واقفیت رکھتے تھے۔'' ۳۴۸؎

اس کلیدی لفظ ''آئینہ'' پر مبنی اشعار کی جدتیں ملاحظہ کیجیے:

مدّعا ، محوِ تماشائے شکستِ دل ہے
آئنہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

شور تمثال ہے کس رشکِ چمن کا یارب
آئنہ بیضۂ بلبل نظر آتا ہے مجھے

حیرتِ آئینہ انجام جنوں ہوں جوں شمع
کس قدر داغِ جگر شعلہ اٹھاتا ہے مجھے

حیرتِ فکرِ سخن سازِ سلامت ہے اسد
دل پسِ زانوے آئینہ بٹھاتا ہے مجھے ۳۴۹؎

یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا ۳۵۰؎

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینہ بادِ بہاری کا ۳۵۱؎

خود آرا وحشتِ چشمِ پری سے شب وہ بدخو تھا
کہ موم آئینۂ تمثال کو تعویذِ بازو تھا ۳۵۲؎

سیماب پشتِ گرمی آئینہ دے ہے ہم
حیراں کیے ہوئے ہیں دلِ بے قرار کے ۳۵۳؎

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں ۳۵۴؎

ہوائے سیرِ گل آئینۂ بے مہریِ قاتل
کہ اندازِ بخوں غلطیدنِ بسمل پسند آیا ۳۵۵
اپنے کو دیکھتا نہیں، ذوقِ ستم تو دیکھ
آئینہ تاکہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو ۳۵۶
دیدہ تا دل یک آئینہ چراغاں، کس نے
خلوتِ ناز پہ پیرایۂ محمل باندھا
سبحہ واماندگیِ شوق و تماشا منظور!
جادہ پر زیورِ صد آئنہ منزل باندھا ۳۵۷
سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بتِ آئنہ سیما مرے آگے ۳۵۸
سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
روبرو کوئی بتِ آئنہ سیما نہ ہوا ۳۵۹
بے خبر مت کہہ ہمیں بے درد! خود بینی سے پوچھ
قلزمِ ذوق نظر میں آئنہ پایاب تھا ۳۶۰
تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنّا سے ہم دیکھتے ہیں ۳۶۱
آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں ۳۶۲
حیرتِ فکرِ سخن ساز سلامت ہے اسدؔ
دل پسِ زانوے آئینہ بٹھاتا ہے مجھے ۳۶۳
کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی
آئنہ دار بن گئی حیرتِ نقشِ پا کہ یوں ۳۶۴
گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئنہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے ۳۶۵
از مہر تا بہ ذرّہ دل و دل ہے آئنہ
طوطی کو شش جہت کے مقابل ہے آئنہ ۳۶۶

نگہ/نگاہ/نظر:

بڑا شاعر جن مضامین، استعاروں یا پیکروں کو بار بار برتتا ہے وہ اس کی علامتی کائنات میں اہم حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ تکرار اُس بے لطف یکسانیت اور تکرار مضامین سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی جو (مثلاً) ترقی پسند شاعری میں پائی جاتی ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ علامتی اظہار مختلف سیاق وسباق میں مختلف اہمیت اختیار کرتا جاتا ہے اور شاعر کا وجدانی تاکیدی اشغال بھی بدلتے رہنے کے باعث معنی کی کثرت پیدا ہوتی جاتی ہے۔ ۳۶۷

نگہ یا نگاہ کو غالب کے ایسے ہی کلیدی الفاظ میں شمار کیا جا سکتا ہے کیونکہ انھوں نے جا بجا نگاہ اور مژگاں اور نگہ کو اپنے منفرد خیالات کے ابلاغ کے لیے استعمال کیا ہے اور اس لفظ کو اکثر روایتی معنوں سے ہٹ کر بڑے لطیف انداز میں برتا ہے۔ اس سلسلے میں درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں ۳۶۸

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے ۳۶۹

شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے
نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے؟ ۳۷۰

نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے ۳۷۱

ناکامیِ نگاہ ہے برقِ نظارہ سوز
تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی ۳۷۲

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سُرمہ سا نکلتی ہے ۳۷۳

ابھرا ہوا نقاب میں ہے ان کے ایک تار
مرتا ہوں میں کہ یہ نہ کسی کی نگاہ ہو ۳۷۴

محابا کیا ہے، مَیں ضامن، اِدھر دیکھ
شہیدانِ نگہ کا خوں بہا کیا ۳۷۵

دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے ۳۷۶

تُو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
مَیں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا ۳۷۷

جلوہ از بسکہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہرِ آئنہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا ۳۷۸

نگاہِ بے محابا چاہتا ہوں
تغافل ہائے تمکیں آزما کیا ۳۷۹

وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا ۳۸۰

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں مَیں، کہ ہے
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا ۳۸۱

درخورِ عرض نہیں جوہرِ بیداد کو جا
نگہِ ناز ہے سُرمے سے خفا میرے بعد ۳۸۲

ابرو سے ہے کیا اس نگہِ ناز کو پیوند
ہے تیر مقرر مگر اس کی ہے کماں اور ۳۸۳

مت مردمکِ دیدہ میں سمجھو یہ نگاہیں
ہیں جمع سویدائے دلِ چشم میں آہیں ۳۸۴

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی
نظّارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا
مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر گئی ۳۸۵

دیدار بادہ، حوصلہ ساقی، نگاہ مست
بزمِ خیال میکدۂ بے خروش ہے ۳۸۶

وہ نیشتر سہی پر دل میں جب اتر جاوے
نگاہِ ناز کو پھر کیوں نہ آشنا کہیے ۳۸۷

کرنے گئے تھے اُس سے تغافل کا ہم گلہ
کی ایک ہی نگاہ کہ بس خاک ہو گئے ۳۸۸

تکلّف برطرف ہے جانستاں تر لطفِ بدخُویاں
نگاہِ بے حجابِ ناز تیغِ تیزِ عریاں ہے ۳۸۹

حسرت نے لا رکھا تری بزم خیال میں
گلدستۂ نگاہ ، سویدا کہیں جسے ۳۹۰

اندیشہ:

محمد عرفان طرزِ غالب کی بابت لکھتے ہیں:

''غالب کا فکر اپنے مزاج اور طبیعت کے لحاظ سے میٹا فزیکل کنسیٹ (Meta Physical Conciet) اور انفرادی تصورات (Personal Mythology) سے قریب تر ہے۔ اسی لیے غالب کے اشعار کے مطالب مستور (Esoteric) ہوتے ہیں اور ان کے الفاظ بھی اصطلاحی ہوتے ہیں۔ اصطلاح کا مطلب ہی مخصوص زبان (Personal Idiom) سے ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اس کی ضرورت نہ پڑتی کہ ناقدین اور شارحین ان کے کلام کی شرحیں تیار کریں ....'' ۳۹۱

غالب کے کلیدی الفاظ کی جب تک تفہیم نہ کی جائے ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' نہیں کھل سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی شاعری ان کے اپنے زمانے میں ایک معمہ بنی رہی اور آج بھی غالب کی مشکل پسندی موضوعِ تنقید بنی ہوئی ہے اور تفہیمِ کلامِ غالب کے لیے شرحیں لکھی جا رہی ہیں اور لکھی جاتی رہیں گی۔

غالب کی قوتِ متخیّلہ بہت مضبوط تھی۔ وہ عام فہم شاعری کے حق میں نہ تھے اسی لیے وہ الفاظ کو ان کی صاف اور سادہ شکل میں نہیں برتتے بلکہ بعض اوقات الفاظ کو بطور اصطلاح یا بطور قولِ محال برتتے ہیں اور الفاظ کے لغوی معنوں کی بجائے اصطلاحی اور مرادی معنوں پر زور دیتے ہیں۔ لفظ ''اندیشہ'' کلامِ غالب میں ایک ایسا کلیدی لفظ ہے جسے بطورِ اصطلاح استعمال کیا گیا ہے۔ محمد عرفان کی رائے کے مطابق:

''غالب کا فکر اَور شعرا کے فکر سے مختلف تھا، اس لیے انھوں نے اس کا نام اندیشہ رکھا۔ غالب نے جا بجا لفظ اندیشہ کو اصطلاحاً استعمال کیا ہے۔ فکرِ غالب کا نام اندیشہ ہے انھوں نے اس لفظ کو اور تصورات سے بھی تعبیر کیا ہے لیکن پس منظر میں غالب کے یہاں اس کا صریح احساس ہے کہ ان کا فکر جداگانہ ہے۔'' ۳۹۲

اسی رائے کے تناظر میں درج ذیل اشعار دیکھیے:

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۳۹۳

نازشِ ایامِ خاکستر نشینی کیا کہوں
پہلوئے اندیشہ وقفِ بسترِ سنجاب تھا ۳۹۴

تُو اور آرائشِ خمِ کاکل
مَیں اور اندیشہ ہائے دور دراز ۳۹۵

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے ۳۹۶؎
نہ لائی شوخیِ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی
کفِ افسوس مَلنا عہدِ تجدیدِ تمنّا ہے ۳۹۷؎

حیرت:

حیرت، تحیّر، حیرت کدہ اور حیرانی جیسے کلیدی الفاظ بیشتر آئینے کی نسبت سے باندھے گئے ہیں۔ مضامینِ حیرت کی فراوانی غالب کی فلسفۂ تصوف سے دلچسپی کی طرف ایک اشارہ ہے۔ درج ذیل اشعار میں مضامین کا تنوّع ملاحظہ کیجیے:

سادگی یک خیال شوخی صد رنگ نقش
حیرتِ آئینہ ہے جیبِ تأمّل ہنوز ۳۹۸؎
حیرت آئنہ انجام جنوں ہوں جوں شمع
کس قدر داغِ جگر شعلہ اٹھاتا ہے مجھے
مَیں ہوں اور حیرتِ جاوید مگر ذوقِ خیال
بہ فسونِ نگہِ ناز ستاتا ہے مجھے
حیرت فکر سخن ساز سلامت ہے اسدؔ
دل پسِ زانوے آئینہ بٹھاتا ہے مجھے ۳۹۹؎
تحیّر ہے گریباں گیر ذوقِ جلوہ پیرائی
ملی ہے جوہرِ آئینہ کو جوں بخیہ گیرائی ۴۰۰؎
تمثالِ تماشا ہا اقبال تمنّا ہا!
عجز عرقِ شرمے اے آئینہ حیرانی ۴۰۱؎
اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیٔ ناز
جوہرِ آئینہ کو طوطیِ بسمل باندھا ۴۰۲؎
کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرشِ شش جہتِ انتظار ہے ۴۰۳؎
کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی
آئنہ دار بن گئی حیرتِ نقشِ پا کہ یوں ۴۰۴؎

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئنہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے ۵ ۲۰؎

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں ۲۰۶؎

مری ہستی فضائے حیرت آباد تمنّا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے ۲۰۷؎

وائے دیوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا ۲۰۸؎

حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو مَیں
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو مَیں ۲۰۹؎

صفائے حیرتِ آئینہ ہے سامانِ زنگ آخر
تغیّر آبِ برجا ماندہ کا پاتا ہے رنگ آخر ۲۱۰؎

ساز:

لفظ ''ساز'' غالب کی شاعری میں ذو معنویت کا حامل ہے۔ شعر میں معنوی وسعت پیدا کرنے کے لیے وہ اس لفظ کا تناظر تبدیل کر کے بار بار استعمال کرتے ہیں۔ بقولِ اسلوب احمد انصاری:

> ''ساز کا لفظ غالب کے ہاں نہ صرف اکثر آیا ہے بلکہ بالعموم ایک کلیدی علامت کا درجہ رکھتا ہے اور اس کا تعلق آواز سے ہے۔'' ۲۱۱؎

محرم نہیں ہے تُو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا ۲۱۲؎

نے گلِ نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز
مَیں ہوں اپنی شکست کی آواز ۲۱۳؎

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ اَنا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا ۲۱۴؎

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں ۲۱۵؎

واں ہجوم نغمہ ہائے سازِ عشرت تھا اسدؔ
ناخن غم یاں سرِ تارِ نفس مضراب تھا ۲۱۶؎

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن ۲۱۷؎

سازِ یک ذرّہ نہیں فیضِ چمن سے بے کار
سایۂ لالۂ بے داغ سویدائے بہار ۲۱۸؎

پیکرِ عشاق سازِ طالعِ ناساز ہے
نالہ گویا گردشِ سیّارہ کی آواز ہے ۲۱۹؎

ہوں سراپا ساز آہنگ شکایت کچھ نہ پوچھ
ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے ۲۲۰؎

ہر رنگِ سوز پردۂ یک ساز ہے مجھے
بالِ سمندر ، آئنۂ ناز ہے مجھے ۲۲۱؎

الغرض لفظ ''ساز'' غالب کے تلازماتِ خیال میں رنگ بدل بدل کر ظاہر ہوتا اور معنی آفرینی کا سبب بنتا ہے۔

آب:

غالب کا کمالِ سخن گوئی یہ ہے کہ وہ ایک سادہ اور سامنے کے لفظ یا ترکیب کو کلیدی لفظ کا درجہ دے کر اسے اپنے مخصوص خیالات کے ابلاغ کا وسیلہ بناتے ہیں۔ ایسے الفاظ کلامِ غالب میں مکرّر اور بار بار استعمال ہوتے ہیں اور ہر بار نہ صرف شاعر کی ذہنی کیفیت کی آئینہ داری کرتے ہیں بلکہ معنی آفرینی اور غزل کی مجموعی فضا پر بھی اثرانداز ہوتے ہیں۔ مثلاً درج ذیل غزل میں ''آب'' کی رعایت سے استعاروں کی کارفرمائی ملاحظہ کیجیے:

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلۂ جوّالہ ہر اِک حلقۂ گرداب تھا
واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام
گریے سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو
یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خُونِ ناب تھا ۲۲۲؎

لفظ ''آب'' پر مبنی درج ذیل اشعار میں معنی کا تنوّع ملاحظہ کیجیے:

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا ۲۲۳؎

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا ۴۲۴؎

جس قدر روحِ نباتی ہے جگر تشنۂ ناز
دے ہے تسکیں بہ دمِ آبِ بقا موجِ شراب ۴۲۵؎

صفائے حیرت آئینہ ہے سامانِ زنگ آخر
تغیر آبِ بر جا ماندہ کا پاتا ہے رنگ آخر ۴۲۶؎

رکھتا پھروں ہوں خرقہ و سجّادہ رہنِ مے
مدت ہوئی ہے دعوتِ آب و ہوا کیے ۴۲۷؎

جلوہ زارِ آتشِ دوزخ ہمارا دل سہی
فتنۂ شورِ قیامت کس☆ کی آب وگل میں ہے ۴۲۸؎

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعی آزادی
ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی ۴۲۹؎

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغِ نگہ کو آب تو دے ۴۳۰؎

چھڑکے ہے شبنم آئینۂ برگِ گل پہ آب
اے عندلیب! وقتِ وداعِ بہار ہے ۴۳۱؎

تمنا:

غالب کے فکر وفن میں تمنا، ذوق وشوق، دائمی اضطراب اور آرزومندی کے مضامین بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے اپنے مقالے ''تمنا کا دوسرا قدم اور غالب'' میں قارئین کی توجہ اس امر کی طرف مبذول کی ہے کہ لفظ ''تمنا'' غالب کے مفکّرانہ ذہن کی کلید ہے اور اپنے کلام میں انھوں نے اس لفظ کی تکرار بطور استعارہ کی ہے۔ گویا علامہ اقبال سے پہلے غالب زندگی اور عمل کا اصل محرک تمنا اور آرزو کو قرار دے چکے تھے۔ ۴۳۲؎

غالب کے نزدیک تمنا کی کوئی منزل اور آخری حد مقرر نہیں۔ تمنا خوب سے خوب تر کی تلاش میں آگے ہی آگے بڑھتی رہتی ہے، یہاں پیچھے پلٹنے کا کوئی سوال نہیں۔ تمنا کا سفر کبھی تمام نہیں ہوتا۔ شوق کی کوئی منزل نہیں ہوتی اسی لیے ڈاکٹر فرمان فتح پوری لفظ تمنا کی تکرار کو بطور استعارۂ فلسفہ آثار ہنا کر پیش

☆ نسخۂ طباطبائی میں ''کس کے'' کی بجائے ''کس کی'' ہے۔

کرتے ہیں۔[۴۳۳]

کلامِ غالب میں اس کلیدی لفظ سے متعلق خیالات کی رنگارنگی درج ذیل اشعار میں دیکھیے:

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا[۴۳۴]

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنّا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں[۴۳۵]

ہوں مَیں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنّا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے[۴۳۶]

خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے
مرے دامِ تمنّا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی[۴۳۷]

عشرتِ پارۂ دل، زخمِ تمنّا کھانا
لذّتِ ریشِ جگر، غرقِ نمکداں ہونا
عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنّا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا[۴۳۸]

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا
گُہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا[۴۳۹]

شوق:

نہ بندھے تشنگیِ شوق کے مضموں غالب
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا[۴۴۰]

سادگی ہائے تمنّا، یعنی
پھر وہ نیرنگِ نظر یاد آیا[۴۴۱]

شوق ہے ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز
ذرّہ صحرا دست گاہ و قطرہ دریا آشنا[۴۴۲]

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا[۴۴۳]

نفَس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ[۴۴۴]

نادان ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہو غالب
قسمت میں ہے مرنے کی تمنا کوئی دن اور ۴۴۵

گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت ، دعا نہ مانگ
یعنی بغیر یک دل بے مدّعا نہ مانگ ۴۴۶

تماشا! کہ☆ اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں ۴۴۷

نہ ستائش کی تمنا ، نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہے مرے اشعار میں معنی نہ سہی ۴۴۸

طبع ہے مشتاقِ لذّت ہائے حسرت، کیا کروں
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے ۴۴۹

سَر بَر ہوئی نہ وعدۂ صبر آزما سے عمر
فرصت کہاں کہ تیری تمنا کرے کوئی ۴۵۰

پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا
افسونِ انتظار ، تمنا کہیں جسے ۴۵۱

تحریر، قلم اور کاغذ:

این میری شمّل اپنے ایک مضمون میں غالب کی شاعری کو فنِ خطاطی سے منسلک کرتے ہوئے اس امر کی طرف توجہ دلاتی ہیں کہ کلامِ غالب میں فنِ تحریر، کتابت اور خطوط سے لیے ہوئے استعاروں اور پیکروں کی تعداد قابلِ لحاظ ہے۔ یہ روایت ادب میں بہت پرانی ہے۔ دورِ جاہلیت کے عربی شعرا بھی اس نوع کے استعاروں اور تشبیہوں سے کام لیتے رہے ہیں لیکن غالب خطاطی سے مستعار پیکروں کے اعتبار سے اس روایت کے بالکل آخری سرے پر کھڑے ہیں کیونکہ اس سے پہلے کسی شاعر نے اس طرح کے شعر سے دیوان شروع کرنے کی ہمّت نہیں کی:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیراہن ہر پیکرِ تصویر کا ۴۵۲

فارسی شاعری سے قطع نظر غالب کا اردو کلام بھی کاغذ، قلم اور تحریر سے متعلقہ مضامین سے پُر ہے۔ مزید یہ کہ ان کلیدی الفاظ سے متعلق اشعار گنجینۂ معنی کا طلسم بھی ہیں۔ چند اشعار دیکھیے:

☆ بعض نسخوں میں ''کہ'' کی جگہ ''کر'' چھپا ہے۔ نسخۂ نظامی میں ''کہ'' ہے۔

ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسمِ ثواب سے
ٹیڑھا لگا ہے قط قلمِ سرنوشت کو ۴۵۳ء

قضا نے تھا مجھے چاہا ، خرابِ بادۂ الفت
فقط ''خراب'' لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے ۴۵۴ء

کہتے ہو کیا لکھا ہے تری سرنوشت میں
گویا جبیں پہ سجدۂ بت کا نشاں نہیں ۴۵۵ء

سیاہی جیسے گر جائے دمِ تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی ۴۵۶ء

خطِ عارض سے لکھا ہے زلف کو الفت نے عہد
یک قلم منظور ہے جو کچھ پریشانی کرے ۴۵۷ء

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے ۴۵۸ء

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت ۴۵۹ء

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے ۴۶۰ء

حالِ دل لکھوں کب تک ، جاؤں ان کو دکھلاؤں
انگلیاں فگار اپنی ، خامہ خوں چکاں اپنا ۴۶۱ء

یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تبِ☆ گرمیٔ رفتار ہنوز ۴۶۲ء

کھلے گا کس طرح مضموں مرے مکتوب کا یارب
قسم کھائی ہے اُس کافر نے کاغذ کے جلانے کی ۴۶۳ء

آنکھ کی تصویر سرنامے پہ کھینچی ہے کہ تا
تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرتِ دیدار ہے ۴۶۴ء

مگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو ہم سے لکھوائے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے ۴۶۵ء

یہ جانتا ہوں کہ تُو اور پاسخِ مکتوب
مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا ۴۶۶ء

☆ بعض نسخوں میں ''تپ'' بھی چھپا ہے۔

ایک جا حرفِ وفا لکھا تھا سو بھی مٹ گیا
ظاہرا کاغذ ترے خط کا غلط بردار ہے ۴۶۷

خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو
ہم تو عاشق ہیں تمھارے نام کے ۴۶۸

فنا تعلیم درسِ بے خودی ہوں اس زمانے سے
کہ مجنوں لام، الف لکھتا تھا دیوارِ دبستاں پر ۴۶۹

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں
مَیں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں ۴۷۰

بہ رنگِ کاغذِ آتش زدہ، نیرنگِ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر ۴۷۱

متحرک استعارے اور حرکی پیکر:

غالب طبعاً مشکل پسند اور زندگی کی پُر خار راہوں کو دیکھ کر خوش ہونے والوں میں سے تھے۔ وہ زندگی کے ہنگاموں سے نمٹنے کے لیے ہمیشہ سینہ سپر رہے۔ انھیں ''سعیِ لا حاصل'' میں بھی لذت محسوس ہوتی تھی۔ ان کا دل عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا تھا اور یہ سب اس لیے کہ ان کا بنیادی فلسفۂ زیست حرکت، عمل اور خاراشگافی سے عبارت تھا۔ ان کے گھر کی رونق ایک ہنگامے پہ موقوف تھی۔ درج ذیل اشعار دیکھیے:

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا مَیں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُر خار دیکھ کر ۴۷۲

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے غالب
اک آبلہ پا وادیٔ پُرخار میں آوے ۴۷۳

میں اور اک آفت کا ٹکڑا یہ دلِ وحشی کہ ہے
عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا ۴۷۴

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی، نغمۂ شادی نہ سہی ۴۷۵

غالب کی شاعری میں ہمیں بے شمار ایسے استعارے اور حرکی پیکر دیکھنے کو ملتے ہیں جو ان کی مردانگی، تحرک پسندی اور سعیِ پیہم کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان کا تخلیقی اضطراب انھیں پل بھر کے لیے بھی چین سے نہیں بیٹھنے دیتا۔ غالب کے متحرک کلیدی استعاروں کی فہرست ترتیب دی جائے تو ہمیں

دشت نوردی، وحشت، بیاباں نوردی، صحرا نوردی، صحرا، طوفانِ حوادث، نشاطِ کار، جوشِ جنوں اور موج جیسے الفاظ کی تکرار کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں ''غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات'' میں رقم طراز ہیں:

''متحرک تصوّرات اور علامتی پیکر غالب کے اردو دیوان اور فارسی کلیات میں بکھرے پڑے ہیں۔ اگر کوئی تجزیہ کرنے بیٹھے تو اس کا سارا کلام متحرک علامتوں اور پیکروں کی داستان معلوم ہوتا ہے جنھیں طرح طرح سے پیش کیا گیا ہے۔ یہی ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' ہے جس کی طرف اس نے اشارہ کیا ہے۔ اس کی کارگاہِ خیال میں متحرک تصاویر ہمیں قدم قدم پر نظر آتی ہیں جو زندگی کی حرکت و عمل کی غمازی کرتی ہیں۔ کہیں سکون طلبی نہیں ملے گی۔''[۴۷۶]

درج ذیل اشعار دیکھیے جو ان کے متحرک خیالات اور دائمی اضطراب کی غمازی کرتے ہیں:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے پرے ہوتا کاشکے مکاں اپنا [۴۷۷]

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب!
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا [۴۷۸]

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کہ بعدِ مرگ
ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں [۴۷۹]

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا
جادہ، اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا [۴۸۰]

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا [۴۸۱]

احباب چارہ سازیِ وحشت نہ کر سکے
زنداں میں بھی خیالِ بیاباں نورد تھا [۴۸۲]

خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی [۴۸۳]

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج کم از سیلیِ استاد نہیں [۴۸۴]

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا [۴۸۵]

جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسدؔ
صحرا ہماری آنکھ میں یک مشتِ خاک ہے ۴۸۶ے

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ ، غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں ۴۸۷ے

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدّعا مجھے ۴۸۸ے

مانعِ دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں
ایک چکّر ہے مرے پاؤں میں ، زنجیر نہیں ۴۸۹ے

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے ۴۹۰ے

بس ہجومِ نامیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذّت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے ۴۹۱ے

نہ ہوگا یک بیابیاں ماندگی سے ذوق کم میرا
حباب موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا ۴۹۲ے

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اے مرگ
رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے ۴۹۳ے

غالب کے متحرک استعاروں میں لفظ ''موج'' اور ''سیلاب'' غور طلب ہیں۔ یہ علامات ان کے متحرک رجحان کی نمائندگی کرتی ہیں۔ بقولِ ڈاکٹر یوسف حسین خاں:

> ''غالب نے اپنے کلام میں موج اور سیلاب کے علامتی پیکروں کو بارہا استعمال کیا ہے جس سے اس کے متحرک رجحان کی وضاحت ہوتی ہے... موجِ مستی، حرکت اور اضطراب کی نشانی ہے... لفظ موج کی کثرت غالب کے متحرک ذہن کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ان ترکیبوں سے جو علامتی استعارے اور پیکر ہیں یہ بات مزید واضح ہو جاتی ہے کہ موج کی حرکت سے اس کے شاعرانہ مزاج کو خاص مناسبت تھی۔'' ۴۹۴ے

غالب نے ''موج'' کی نسبت سے جو تراکیب تراشی ہیں ان میں موجِ گل، موجِ شراب، موجِ مے، موجِ صبا، موجِ سراب، موجِ شفق، موجِ خون، موجِ خونِ بسمل، موجِ خرامِ یار، موجِ رنگ، موجِ بہار، موجۂ رفتار، موجِ محیطِ بے خودی، موجِ نگہ، موجِ گریہ، موجِ گہر، موجِ گردابِ حیا، موجِ دودہ شعلہ آواز، موجِ بوریا، موجِ رمِ آہو، موجۂ ریگ، موجۂ سبزۂ نوخیز، موجِ تپشِ جنوں وغیرہ یہ سب تراکیب بجائے خود موج کی طرح متحرک ہیں اور... موج کی بے تابی اور بے تعینی غالب کے تغزل کی رمزنگاری

کے لیے بھی سازگار ہے۔ ۴۹۵ے

''موج'' کا متحرک کلیدی استعارہ درج ذیل اشعار میں دیکھیے:

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا ۴۹۶ے

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرّہ مثلِ جوہرِ تیغ آب دار تھا ۴۹۷ے

نفَس موجِ محیطِ بے خودی ہے
تغافل ہائے ساقی کا گلا کیا ۴۹۸ے

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اٹھ جائیں کیا ۴۹۹ے

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر ۵۰۰ے

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجۂ دریا نمک ۵۰۱ے

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک ۵۰۲ے

جو تھا سو موجِ رنگ کے دھوکے میں مر گیا
اے وائے نالۂ لبِ خونیں نوائے گل ۵۰۳ے

لے گئی ساقی کی نخوت قلزم آشامی مری
موجِ مے کی آج رگ، مینا کی گردن میں نہیں ۵۰۴ے

ہے مشتمل نمودِ صُور پر وجودِ بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں ۵۰۵ے

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج، کم از سیلیِ استاد نہیں ۵۰۶ے

گر تیرے دل میں ہو خیالِ وصل میں شوق کا زوال
موجِ محیطِ آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں ۵۰۷ے

نہ اتنا بُرشِ تیغِ جفا پہ ناز فرماؤ
مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی ۵۰۸؎
دیکھو تو دل فریبیِ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی ۵۰۹؎
کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیِ آزادی
ہوئی زنجیرِ موجِ آب کو فرصت روانی کی ۵۱۰؎
ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے ۵۱۱؎
ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز ۵۱۲؎

غالب کی بارہ اشعار پر مشتمل غزل میں ردیف ''موجِ شراب'' کے علامتی پیکر کو بڑی خوبی سے برتا گیا ہے۔ مثلاً:

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سُو
موجِ گل، موجِ شفق، موجِ صبا، موجِ شراب
موجۂ گل سے چراغاں ہے گزر گاہِ خیال
ہے تصوّر میں زبس جلوہ نما موجِ شراب ۵۱۳؎

کلیدی ومحاکاتی لفظیاتِ غالب کا یہ مطالعہ ان کی زبان دانی اور فکر و تعمق کا مظہر ہے۔ جب تک غالب کے کلیدی الفاظ کا طلسم نہ کھولا جائے کشیدِ معنی کا عمل کامیاب نہیں ہوسکتا۔ غالب نے بجا طور پر شاعرانہ تعلّیوں میں اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ ان کی شاعری کی داد ہر کوئی نہیں دے سکتا کیونکہ ان کے کلام میں استعمال ہونے والے الفاظ سادہ اور سپاٹ نہیں بلکہ ایک طلسمی کیفیت اور معنوی گہرائی لیے ہوئے ہیں۔ وہ بجا طور پر الفاظ سازی کے فن میں اجتہادِ کامل کا درجہ رکھتے تھے۔

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے ۵۱۴؎

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۵۱۔

۲۔ اسلوب احمد انصاری، پروفیسر: (مرتّب)، غالب جدید تنقیدی تناظرات، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۴ء، ص۲۵۔

۳۔ جمال حسین قاضی: مضمون، غالب کا ذوقِ نظارہ، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص۲۰۷۔

۴۔ نقی حسین جعفری: مضمون، غالب کا آئینِ غزل خوانی، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص۲۶۹-۲۷۱۔

۵۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسنِ الفاظِ غالب، کتابیات، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص۲۔

۶۔ قرآنِ مجید فرقان حمید، پارہ نمبر۱، سورۃ بقرہ آیت ۳۱۔

۷۔ محمد ریاض انجم، ڈاکٹر: (مرتّب و مدّون)، کلامِ غالب کا لسانی و ساختیاتی مطالعہ، مصنف مقصود حسنی، نشان پبلشرز، لاہور، طبع اوّل، ۲۰۱۳ء، ص۲۰۔

۸۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسنِ الفاظ غالب، ص۱۱۔

۹۔ حالی، الطاف حسین، مولانا: مقدمۂ شعر و شاعری، بک ٹاک، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص۴۶-۴۷۔

۱۰۔ شبلی نعمانی، علامہ: شعرالعجم، حصہ چہارم، نیشنل بک فاؤنڈیشن، لاہور، س۔ن، ص۵۲۔

۱۱۔ نیّر، ناصر عباس، ڈاکٹر: ساختیات ایک تعارف (منتخب مقالات)، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۱ء، ص۲۱۔

۱۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۴۱۔

۱۳۔ غالب: کلیاتِ غالب فارسی، جلد سوم، ص۳۲۴۔ ۱۴۔ ایضاً، ص۱۹۰۔

۱۵۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد چہارم، مرتبہ خلیق انجم، ڈاکٹر، ص۱۴۳۵۔

۱۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۳۳۔

۱۷۔ عابد علی عابد، سید: البیان، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص۱۱-۱۲۔ ۱۸۔ ایضاً، ص۱۳۔

۱۹۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۷۱۔

۲۰۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو کے چار بڑے شاعر، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص۱۷۵۔

۲۱۔ فراقی، تحسین، ڈاکٹر: غالب---- فکر و فرہنگ، ص۲۴۔

۲۲۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسنِ الفاظ غالب، ص۳۷۔ ۲۳۔ ایضاً، ص ق۔

۲۴۔ عابد علی عابد، سیّد: البدیع، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص۲۴۸۔

۲۵۔ ہاشمی، حمید اللہ شاہ، پروفیسر: فن شعر و شاعری اور روحِ بلاغت، مکتبۂ دانیال، لاہور، س۔ن، ص۲۷۱۔

۲۶۔ عابد علی عابد، سید: البیان، ص۲۰۔

۲۷۔ عابد علی عابد: البدیع، ص۲۵۲۔

۲۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۴۔ ۲۹۔ ایضاً، ص۱۳۰۔ ۳۰۔ ایضاً، ص۱۸۹۔

۳۱۔ ایضاً، ص۱۰۱۔ ۳۲۔ ایضاً، ص۲۱۸۔ ۳۳۔ ایضاً، ص۱۷۵۔

۳۴۔ غالب:نسخۂ حمیدیہ،ص۸۔
۳۵۔ عابد علی عابد،سید:البدیع،ص۲۵۴۔
۳۶۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۱۶۳۔
۳۷۔ غالب،نسخۂ حمیدیہ،ص۸۔
۳۸۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۱۵۶۔ ۳۹۔ ایضاً،ص۸۷۔ ۴۰۔ ایضاً،ص۱۲۔
۴۱۔ نذیر احمد،ڈاکٹر:محاسنِ الفاظِ غالب،ص۱۰۴۔
۴۲۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۲۴۔ ۴۳۔ ایضاً،ص۸۷۔ ۴۴۔ایضاً،ص۱۱۵۔ ۴۵۔ایضاً،ص۱۵۰۔
۴۶۔ ایضاً،ص۳۴۔ ۴۷۔ ایضاً،ص۱۷۱۔ ۴۸۔ ایضاً،ص۶۴۔
۴۹۔ غالب:نسخۂ حمیدیہ،ص۲۸۸۔
۵۰۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۱۴۹۔ ۵۱۔ایضاً،ص۱۵۴۔ ۵۲۔ایضاً،ص۱۲۔
۵۳۔ ایضاً،ص۷۰۔ ۵۴۔ایضاً،ص۹۲۔ ۵۵۔ایضاً،ص۷۴۔
۵۶۔ نذیر احمد،ڈاکٹر:محاسنِ الفاظِ غالب،ص۱۰۷۔
۵۷۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۳۶۔ ۵۸۔ ایضاً،ص۱۳۔ ۵۹۔ ایضاً،ص۱۵۔
۶۰۔ ایضاً،ص۷۹۔ ۶۱۔ ایضاً،ص۱۶۰۔ ۶۲۔ ایضاً،ص۱۵۹۔
۶۳۔ نذیر احمد،ڈاکٹر:محاسنِ الفاظِ غالب،ص۲۰۸۔
۶۴۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۴۰۔ ۶۵۔ ایضاً،ص۱۸۶۔ ۶۶۔ ایضاً،ص۱۳۲۔
۶۷۔ ایضاً،ص۲۱۸۔ ۶۸۔ ایضاً،ص۸۰۔ ۶۹۔ ایضاً،ص۵۱۔ ۷۰۔ ایضاً،ص۶۹۔
۷۱۔ ایضاً،ص۹۱۔ ۷۲۔ ایضاً،ص۱۰۵۔ ۷۳۔ ایضاً،ص۷۹۔ ۷۴۔ ایضاً،ص۸۰۔
۷۵۔ ایضاً،ص۸۳۔ ۷۶۔ ایضاً،ص۶۰۔ ۷۷۔ ایضاً،ص۱۳۰۔ ۷۸۔ ایضاً،ص۱۷۔
۷۹۔ ایضاً،ص۴۳۔
۸۰۔ غالب:نسخۂ حمیدیہ،ص۱۸۷۔
۸۱۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۸۷۔ ۸۲۔ایضاً،ص۱۵۴۔ ۸۳۔ایضاً،ص۲۰۔ ۸۴۔ایضاً،ص۶۳۔
۸۵۔ ایضاً،ص۵۷۔ ۸۶۔ایضاً،ص۱۵۴۔ ۸۷۔ ایضاً،ص۱۹۹۔ ۸۸۔ایضاً۔
۸۹۔ ایضاً،ص۱۷۵۔ ۹۰۔ ایضاً،ص۱۱۴۔
۹۱۔ نذیر احمد،ڈاکٹر:محاسنِ الفاظِ غالب،ص۱۱۹۔
۹۲۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۱۳۸۔ ۹۳۔ ایضاً،ص۱۶۳۔ ۹۴۔ ایضاً،ص۲۰۵۔
۹۵۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۱۳۔ ۹۶۔ ایضاً،ص۱۸۷۔ ۹۷۔ ایضاً،ص۲۹۔
۹۸۔ ایضاً،ص۵۰۔ ۹۹۔ ایضاً،ص۱۰۱۔ ۱۰۰۔ ایضاً،ص۲۱۴۔ ۱۰۱۔ ایضاً،ص۳۵۔
۱۰۲۔ نذیر احمد،ڈاکٹر:محاسنِ الفاظِ غالب،ص۱۱۵۔
۱۰۳۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۱۶۳۔ ۱۰۴۔ ایضاً،ص۵۷۔ ۱۰۵۔ ایضاً۔

۱۰۶۔ ایضاً،ص۲۱۴۔ ۱۰۷۔ ایضاً،ص۱۶۔ ۱۰۸۔ ایضاً،ص۱۰۳۔ ۱۰۹۔ ایضاً،ص۱۹۔
۱۱۰۔ ایضاً،ص۱۰۹۔
۱۱۱۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسنِ الفاظِ غالب،ص۱۱۸۔
۱۱۲۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۹۵۔ ۱۱۳۔ ایضاً،ص۱۹۔ ۱۱۴۔ ایضاً،ص۷۵۔
۱۱۵۔ ایضاً،ص۱۹۶۔
۱۱۶۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر: غالب اور آہنگِ غالب، غالب اکیڈمی، نئی دہلی، طبع دوم، ۱۹۷۱ء۔
۱۱۷۔ عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات،ص۲۲۹۔
۱۱۸۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسنِ الفاظِ غالب،ص۱۷۱۔
۱۱۹۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۳۲۔ ۱۲۰۔ ایضاً،ص۱۷۸۔ ۱۲۱۔ ایضاً،ص۷۸۔
۱۲۲۔ ایضاً،ص۳۱۔ ۱۲۳۔ ایضاً،ص۱۸۔ ۱۲۴۔ ایضاً،ص۱۴۳۔
۱۲۵۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۱۴۴۔
۱۲۶۔ محمد عرفان: طرزِ غالب،ص۱۹۹۔
۱۲۷۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۹۰۔ ۱۲۸۔ ایضاً،ص۶۳۔ ۱۲۹۔ ایضاً،ص۷۸۔ ۱۳۰۔ ایضاً،ص۱۴۱۔
۱۳۱۔ محمد عرفان: طرزِ غالب،ص۲۰۴-۲۰۵۔
۱۳۲۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۰۸۔ ۱۳۳۔ ایضاً،ص۱۷۸۔ ۱۳۴۔ ایضاً،ص۱۰۲۔
۱۳۵۔ ایضاً،ص۸۳۔ ۱۳۶۔ ایضاً،ص۳۰۔ ۱۳۷۔ ایضاً،ص۵۷۔ ۱۳۸۔ ایضاً،ص۱۱۱۔
۱۳۹۔ ایضاً،ص۳۔ ۱۴۰۔ ایضاً،ص۹۔ ۱۴۱۔ ایضاً،ص۱۱۔ ۱۴۲۔ ایضاً،ص۴۔
۱۴۳۔ ایضاً،ص۱۱۔ ۱۴۴۔ ایضاً،ص۲۱۔ ۱۴۵۔ ایضاً،ص۹۔ ۱۴۶۔ ایضاً،ص۴۔
۱۴۷۔ مسعود حسین رضوی ادیب: ہماری شاعری معیار و مسائل، پاپولر پبلشنگ ہاؤس، لاہور، ۱۹۸۹ء،ص۷۹۔
۱۴۸۔ ایضاً۔
۱۴۹۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو کے چار بڑے شاعر،ص۱۷۶۔ ۱۵۰۔ ایضاً،ص۷۷۔
۱۵۱۔ بجنوری، عبدالرحمٰن، ڈاکٹر: محاسنِ کلامِ غالب، مرتبہ، سید نعمان الحق،ص۱۔
۱۵۲۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۲۰۵۔ ۱۵۳۔ ایضاً،ص۱۔
۱۵۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: تمنا کا دوسرا قدم اور غالب، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء،ص۱۲۳۔
۱۵۵۔ ایضاً۔
۱۵۶۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۰۴۔ ۱۵۷۔ ایضاً،ص۴۹۔ ۱۵۸۔ ایضاً،ص۷۹۔
۱۵۹۔ ایضاً،ص۳۸۔ ۱۶۰۔ ایضاً،ص۱۴۔ ۱۶۱۔ ایضاً،ص۳۰۔ ۱۶۲۔ ایضاً،ص۱۔
۱۶۳۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین خاں: مرتب، کلیاتِ غالب اردو، مکتبۂ کارواں، لاہور، س۔ن،ص۱۴۸۔
۱۶۴۔ مہر، غلام رسول: خطوطِ غالب،ص۴۴۶۔
۱۶۵۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۲۷۔ ۱۶۶۔ ایضاً،ص۹۱۔ ۱۶۷۔ ایضاً،ص۸۶۔ ۱۶۸۔ ایضاً،ص۱۔

۱۶۹۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مضمون، طرزِ غالب، مشمولہ نئی تنقید، ص ۲۲۲۔

۱۷۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۲۰۔

۱۷۱۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۱۱۹۔

۱۷۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۔ ۱۷۳۔ ایضاً، ص ۱۹۱۔ ۱۷۴۔ ایضاً، ص ۸۳۔

۱۷۵۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین خان: مرتب، کلیات غالب اردو، ص ۱۵۳-۱۵۴۔

۱۷۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۲۔ ۱۷۷۔ ایضاً، ص ۶۔ ۱۷۸۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔ ۱۷۹۔ ایضاً، ص ۱۲۔

۱۸۰۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۱۸۱۔ ایضاً، ص ۸۔ ۱۸۲۔ ایضاً، ص ۹۴۔

۱۸۳۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین خان: مرتب، کلیاتِ غالب اردو، ص ۱۵۴۔

۱۸۴۔ عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۱۸۸۔

۱۸۵۔ جوش ملیح آبادی: ''نقوش'' غالب نمبر، جلد سوم، ص ۵۔

۱۸۶۔ محمود نیازی: تلمیحاتِ غالب، غالب اکیڈمی، نئی دہلی، طبع دوم، ۲۰۰۲ء، ص ۱۰۔

۱۸۷۔ عابد علی عابد، سید: البیان، ص ۱۱۔

۱۸۸۔ عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۲۳۶۔

۱۸۹۔ عرشی، امتیاز علی، مولانا: تعارف تلمیحاتِ غالب، ص ۷۔

۱۹۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۲۰۵۔ ۱۹۱۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔ ۱۹۲۔ ایضاً، ص ۸۔ ۱۹۳۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔

۱۹۴۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۱۹۵۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۱۹۶۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۱۹۷۔ ایضاً، ص ۲۰۸۔

۱۹۸۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۱۹۹۔ ایضاً، ص ۱۹۹۔ ۲۰۰۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۲۰۱۔ ایضاً، ص ۵۰۔ ۲۰۲۔ ایضاً، ص ۹۰۔

۲۰۳۔ مہر: نوائے سروش، ص ۸۸۷۔

۲۰۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۸۲۔ ۲۰۵۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۲۰۶۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔ ۲۰۷۔ ایضاً، ص ۸۲۔

۲۰۸۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۲۰۹۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۲۱۰۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۲۱۱۔ ایضاً، ص ۲۱۔

۲۱۲۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔ ۲۱۳۔ ایضاً، ص ۸۲۔ ۲۱۴۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۲۱۵۔ ایضاً، ص ۷۷۔

۲۱۶۔ ایضاً، ص ۹۷۔ ۲۱۷۔ ایضاً، ص ۱۹۳۔ ۲۱۸۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۲۱۹۔ ایضاً، ص ۱۶۶۔

۲۲۰۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔ ۲۲۱۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔ ۲۲۲۔ ایضاً، ص ۹۱۔ ۲۲۳۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔

۲۲۴۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔ ۲۲۵۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۲۲۶۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔ ۲۲۷۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔

۲۲۸۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔ ۲۲۹۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔ ۲۳۰۔ ایضاً، ص ۵۵۔

۲۳۱۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۲۸۸۔

۲۳۲۔ غالب، دیوان غالب، ص ۲۰۰۔ ۲۳۳۔ ایضاً۔ ۲۳۴۔ ایضاً، ص ۲۔ ۲۳۵۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔

۲۳۶۔ ایضاً، ص ۳۵۔ ۲۳۷۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۲۳۸۔ ایضاً، ص ۱۔ ۲۳۹۔ ایضاً، ص ۱۱۷۔

۲۴۰۔ ایضاً، ص ۳۲۔ ۲۴۱۔ ایضاً، ص ۸۷۔ ۲۴۲۔ ایضاً، ص ۵۳۔ ۲۴۳۔ ایضاً، ص ۸۰۔

۲۴۴۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۲۴۵۔ ایضاً، ص ۱۔ ۲۴۶۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۲۴۷۔ ایضاً، ص ۲۔

۲۴۸۔ ایضاً،ص ۸۵۔ ۲۴۹۔ ایضاً،ص ۳۰۔

۲۵۰۔ مہر،نوائے سروش،ص ۸۹۹۔ ۲۵۱۔ ایضاً،ص ۳۲۔

۲۵۲۔ مہر:نوائے سروش،ص ۸۹۳۔ ۲۵۳۔ ایضاً،ص ۲۴۔ ۲۵۴۔ ایضاً،ص ۱۲۔

۲۵۵۔ فاروقی،شمس الرحمٰن،ڈاکٹر:مضمون،اقبال کا لفظیاتی نظام،مشمولہ'اقبال کا فن'،مرتبہ گوپی چند نارنگ،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی،طبع چہارم،۲۰۰۷ء،ص ۱۹۳۔ ۲۵۶۔ ایضاً،ص ۱۹۶۔

۲۵۷۔ فاروقی،شمس الرحمٰن،ڈاکٹر:لفظ و معنی،شہرزاد ریاض احمد کاتب الہ آباد،اشاعت دوم،۲۰۰۹ء،ص ۱۱۴۔

۲۵۸۔ اسلوب احمد انصاری،ڈاکٹر:غزل تنقید(جلد اوّل)،یونیورسل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۰۲ء،ص ۱۴۔

۲۵۹۔ فاروقی،شمس الرحمٰن،ڈاکٹر:شعر،غیر شعر اور نثر،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،نئی دہلی،طبع دوم ۱۹۹۸ء،ص ۴۱۷۔

۲۶۰۔ غالب:دیوانِ غالب،ص ۴۶۔ ۲۶۱۔ایضاً،ص ۱۳۔ ۲۶۲۔ایضاً،ص ۶۰۔ ۲۶۳۔ایضاً،ص ۶۳۔

۲۶۴۔ ایضاً،ص ۸۴۔ ۲۶۵۔ ایضاً،ص ۱۱۱۔ ۲۶۶۔ ایضاً،ص ۱۳۸۔ ۲۶۷۔ایضاً،ص ۱۷۴۔

۲۶۸۔ ایضاً،ص ۳۷۔ ۲۶۹۔ ایضاً،ص ۷۰۔ ۲۷۰۔ ایضاً،ص ۲۲۔ ۲۷۱۔ایضاً،ص ۷۶۔

۲۷۲۔ ایضاً،ص ۸۔ ۲۷۳۔ ایضاً،ص ۲۸۔ ۲۷۴۔ ایضاً،ص ۱۷۷۔ ۲۷۵۔ ایضاً،ص ۱۸۷۔

۲۷۶۔ ایضاً۔ ۲۷۷۔ ایضاً،ص ۸۳۔ ۲۷۸۔ ایضاً،ص ۱۳۔ ۲۷۹۔ ایضاً،ص ۱۸۸۔

۲۸۰۔ ایضاً،ص ۹۹۔ ۲۸۱۔ ایضاً،ص ۱۰۴۔ ۲۸۲۔ ایضاً،ص ۱۲۲۔ ۲۸۳۔ ایضاً،ص ۱۸۲۔

۲۸۴۔ ایضاً،ص ۹۰۔ ۲۸۵۔ ایضاً،ص ۶۲۔ ۲۸۶۔ ایضاً،ص ۱۸۲۔

۲۸۷۔ عبادت بریلوی،ڈاکٹر:غالب اور مطالعۂ غالب،ادارۂ ادب و تنقید،لاہور،۱۹۹۴ء،ص ۳۷۱۔

۲۸۸۔ عبادت بریلوی،ڈاکٹر:غالب کا فن،ص ۱۴۲۔

۲۸۹۔ غالب:دیوانِ غالب،ص ۱۲۔ ۲۹۰۔ ایضاً۔ ۲۹۱۔ ایضاً،ص ۱۸۔ ۲۹۲۔ ایضاً،ص ۲۴۔

۲۹۳۔ ایضاً،ص ۲۷۔ ۲۹۴۔ ایضاً،ص ۸۱۔ ۲۹۵۔ ایضاً،ص ۱۳۸۔ ۲۹۶۔ ایضاً،ص ۱۳۶۔

۲۹۷۔ ایضاً،ص ۱۵۵۔ ۲۹۸۔ ایضاً،ص ۱۶۶۔ ۲۹۹۔ ایضاً،ص ۴۸۔

۳۰۰۔ غالب:نسخۂ حمیدیہ،ص ۱۶۔

۳۰۱۔ غالب:دیوانِ غالب،ص ۱۳۳۔ ۳۰۲۔ ایضاً،ص ۲۶۔ ۳۰۳۔ایضاً،ص ۹۰۔ ۳۰۴۔ایضاً،ص ۱۲۰۔

۳۰۵۔ ایضاً،ص ۱۳۸۔ ۳۰۶۔ ایضاً،ص ۱۱۷۔ ۳۰۷۔ ایضاً،ص ۷۰۔ ۳۰۸۔ ایضاً،ص ۴۹۔

۳۰۹۔ ایضاً،ص ۴۔ ۳۱۰۔ ایضاً۔

۳۱۱۔ فرمان فتح پوری،ڈاکٹر:مضمون،غالب اور گنجینۂ معنی کا طلسم،مشمولہ،نقوش غالب نمبر،شمارہ ۱۱۱،ص ۵۶۲۔

۳۱۲۔ فاروقی،شمس الرحمٰن،ڈاکٹر:لفظ و معنی،ص ۲۱۱۔

۳۱۳۔ غالب:دیوانِ غالب،ص ۴۱۔

۳۱۴۔ غالب:نسخۂ حمیدیہ،ص ۱۲۲۔

۳۱۵۔ غالب:دیوانِ غالب،ص ۴۔ ۳۱۶۔ ایضاً،ص ۴۹۔

۳۱۷۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۲۸۴۔

۳۱۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۸۷۔

۳۱۹۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۳۰۹۔

۳۲۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۶۱۔

۳۲۱۔ اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: تنقیدی تناظرات، ص ۱۴۶۔ ۳۲۲۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔

۳۲۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۷۰۔ ۳۲۴۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۳۲۵۔ ایضاً، ص ۵۱۔

۳۲۶۔ ایضاً، ص ۳۲۔ ۳۲۷۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۳۲۸۔ ایضاً، ص ۱۔ ۳۲۹۔ ایضاً، ص ۴۔

۳۳۰۔ ایضاً، ص ۱۰۔ ۳۳۱۔ ایضاً، ص ۱۳۔ ۳۳۲۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۳۳۳۔ ایضاً، ص ۲۳۔

۳۳۴۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۳۳۵۔ ایضاً، ص ۶۰۔ ۳۳۶۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔ ۳۳۷۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔

۳۳۸۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔ ۳۳۹۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۳۴۰۔ ایضاً، ص ۶۹۔ ۳۴۱۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔

۳۴۲۔ ایضاً، ص ۲۹۔ ۳۴۳۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔ ۳۴۴۔ ایضاً، ص ۴۔ ۳۴۵۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔

۳۴۶۔ حقی، شان الحق: مضمون، کلامِ غالب کا لسانیاتی تجزیہ، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص ۱۱۹۔ ۳۴۷۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔

۳۴۸۔ اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: غزل تنقید، ص ۳۱۹-۳۲۰۔

۳۴۹۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۱۹۹۔۲۰۰۔

۳۵۰۔ غالب، دیوان غالب، ص ۲۹۔ ۳۵۱۔ ایضاً، ص ۳۸۔

۳۵۲۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۲۹۔ ۳۵۳۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۳۵۴۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔ ۳۵۵۔ ایضاً، ص ۲۔

۳۵۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۰۰۔

۳۵۷۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۷۔

۳۵۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۷۰۔ ۳۵۹۔ ایضاً، ص ۲۱۔

۳۶۰۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۹۔

۳۶۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۷۸۔ ۳۶۲۔ ایضاً، ص ۸۰۔

۳۶۳۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۲۰۰۔

۳۶۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۹۵۔

۳۶۵۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۱۸۶۔

۳۶۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۰۶۔

۳۶۷۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: تفہیمِ غالب، ص ۹۷۔

۳۶۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۹۰۔

۳۶۹۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۲۶۹۔

۳۷۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۳۱۔ ۳۷۱۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔ ۳۷۲۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔

۳۷۳۔ ایضاً،ص۱۸۱۔ ۳۷۴۔ ایضاً،ص۱۰۔ ۳۷۵۔ ایضاً،ص۲۰۔ ۳۷۶۔ ایضاً،ص۱۳۸۔

۳۷۷۔ ایضاً،ص۱۱۔ ۳۷۸۔ ایضاً،ص۱۶۔ ۳۷۹۔ ایضاً،ص۲۰۔ ۳۸۰۔ ایضاً،ص۳۴۔

۳۸۱۔ ایضاً،ص۳۷۔ ۳۸۲۔ ایضاً،ص۴۶۔ ۳۸۳۔ ایضاً،ص۵۱۔ ۳۸۴۔ ایضاً،ص۷۶۔

۳۸۵۔ ایضاً،ص۱۲۷۔ ۳۸۶۔ ایضاً،ص۳۸۔ ۳۸۷۔ ایضاً،ص۱۷۱۔ ۳۸۸۔ ایضاً،ص۱۷۲۔

۳۸۹۔ ایضاً،ص۱۸۱۔ ۳۹۰۔ ایضاً،ص۱۸۲۔

۳۹۱۔ محمد عرفان: طرزِ غالب،ص۱۲۶۔ ۳۹۲۔ ایضاً،ص۱۲۷۔

۳۹۳۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۴۔ ۳۹۴۔ ایضاً،ص۱۶۔ ۳۹۵۔ ایضاً،ص۵۷۔ ۳۹۶۔ ایضاً،ص۱۲۳۔

۳۹۷۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۱۸۹۔ ۳۹۸۔ ایضاً،ص۸۲۔ ۳۹۹۔ ایضاً،ص۲۰۰۔ ۴۰۰۔ ایضاً،ص۲۰۹۔

۴۰۱۔ ایضاً،ص۲۳۲۔

۴۰۲۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۲۶۔ ۴۰۳۔ ایضاً،ص۱۸۲۔ ۴۰۴۔ ایضاً،ص۹۵۔

۴۰۵۔ ایضاً،ص۱۵۵۔ ۴۰۶۔ ایضاً،ص۸۰۔

۴۰۷۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۱۸۹۔

۴۰۸۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۶۔ ۴۰۹۔ ایضاً،ص۸۱۔ ۴۱۰۔ ایضاً،ص۵۱۔

۴۱۱۔ اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: غزل تنقید،ص۳۳۵۔

۴۱۲۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۱۔ ۴۱۳۔ ایضاً،ص۵۷۔ ۴۱۴۔ ایضاً،ص۲۰۔ ۴۱۵۔ ایضاً،ص۸۰۔

۴۱۶۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۷۳۔

۴۱۷۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۷۳۔ ۴۱۸۔ ایضاً،ص۱۸۹۔

۴۱۹۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۱۸۵۔ ۴۲۰۔ ایضاً،ص۱۷۵۔ ۴۲۱۔ ایضاً،ص۲۱۶۔

۴۲۲۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۳۔ ۴۲۳۔ ایضاً،ص۱۴۔ ۴۲۴۔ ایضاً،ص۳۲۔ ۴۲۵۔ ایضاً،ص۴۰۔

۴۲۶۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۱۷۔

۴۲۷۔ غالب، دیوان غالب،ص۱۲۱۔ ۴۲۸۔ ایضاً،ص۱۲۶۔ ۴۲۹۔ ایضاً،ص۱۳۴۔

۴۳۰۔ ایضاً،ص۱۸۵۔ ۴۳۱۔ ایضاً،ص۱۸۲۔

۴۳۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: غالب اور غالبیات، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۸ء،ص۸۶۔ ۴۳۳۔ ایضاً۔

۴۳۴۔ غالب، دیوان غالب،ص۳۔

۴۳۵۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۱۱۹۔

۴۳۶۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۸۰۔ ۴۳۷۔ ایضاً،ص۱۰۹۔ ۴۳۸۔ ایضاً،ص۱۶۔ ۴۳۹۔ ایضاً،ص۲۵۔

۴۴۰۔ ایضاً،ص۲۶۔ ۴۴۱۔ ایضاً،ص۳۰۔ ۴۴۲۔ ایضاً،ص۳۵۔ ۴۴۳۔ ایضاً،ص۳۹۔

۴۴۴۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۶۳۔

۴۴۵۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۵۳۔ ۴۴۶۔ ایضاً،ص۶۴۔ ۴۴۷۔ ایضاً،ص۷۸۔

۴۴۸۔ ایضاً،ص۱۴۳۔ ۴۴۹۔ ایضاً،ص۱۶۵۔ ۴۵۰۔ ایضاً،ص۱۷۴۔ ۴۵۱۔ ایضاً،ص۱۸۳۔

۴۵۲۔ این میری شمل: مضمون، شاعری اور خطاطی، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص ۱۹۰۔

۴۵۳۔ غالب، دیوان غالب، ص ۹۷۔ ۴۵۴۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔ ۴۵۵۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۴۵۶۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔

۴۵۷۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۱۸۲۔

۴۵۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۳۸۔ ۴۵۹۔ ایضاً، ص ۴۱۔ ۴۶۰۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۴۶۱۔ ایضاً، ص ۳۶۔

۴۶۲۔ ایضاً، ص ۵۶۔ ۴۶۳۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۴۶۴۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۴۶۵۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔

۴۶۶۔ ایضاً، ص ۲۵۔ ۴۶۷۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۴۶۸۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔ ۴۶۹۔ ایضاً، ص ۵۰۔

۴۷۰۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۴۷۱۔ ایضاً، ص ۵۲۔ ۴۷۲۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۴۷۳۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔

۴۷۴۔ ایضاً، ص ۳۵۔ ۴۷۵۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔

۴۷۶۔ یوسف حسین خاں، ڈاکٹر: غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، اردو آرٹ پریس، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۸۶ء، ص ۱۷۔

۴۷۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۶۔ ۴۷۸۔ ایضاً، ص ۳۔ ۴۷۹۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔ ۴۸۰۔ ایضاً، ص ۱۷۔

۴۸۱۔ ایضاً، ص ۱۔ ۴۸۲۔ ایضاً، ص ۶۔ ۴۸۳۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۴۸۴۔ ایضاً، ص ۸۳۔

۴۸۵۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۴۸۶۔ ایضاً، ص ۱۷۹۔ ۴۸۷۔ ایضاً، ص ۷۵۔ ۴۸۸۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔

۴۸۹۔ ایضاً، ص ۷۵۔ ۴۹۰۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔ ۴۹۱۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔ ۴۹۲۔ ایضاً، ص ۱۰۔

۴۹۳۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔

۴۹۴۔ یوسف حسین خاں، ڈاکٹر: متحرک جمالیات، ص ۸۷۔۸۹۔ ۴۹۵۔ ایضاً، ص ۸۹۔

۴۹۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۰۔ ۴۹۷۔ ایضاً، ص ۱۵۔ ۴۹۸۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۴۹۹۔ ایضاً، ص ۳۸۔

۵۰۰۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۵۰۱۔ ایضاً، ص ۴۲۔ ۵۰۲۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۵۰۳۔ ایضاً، ص ۶۵۔

۵۰۴۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۵۰۵۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۵۰۶۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۵۰۷۔ ایضاً، ص ۹۵۔

۵۰۸۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۵۰۹۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔ ۵۱۰۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۵۱۱۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔

۵۱۲۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، صص ۸۰۔

۵۱۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۰۔ ۵۱۴۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔

☆☆☆

جزوِ ب: کلامِ غالب کا معنیاتی مطالعہ
(Semantical Study of Ghalib)

ماہرینِ لسانیات کے نزدیک معنیات (Semantics) لسانیات کے مطالعے کی وہ شاخ ہے جو ارتقائے معانی سے براہِ راست تعلق رکھتی ہے۔ ایک فن کار یا شاعر کا اسالیب بدل بدل کر بات کہنے کا مدّعا یہی ہوتا ہے کہ خیال کا ابلاغ بہتر سے بہتر انداز میں ہو سکے اور وہ مطلب یا دلی جذبات سامع یا قاری تک بخوبی منتقل ہو جائیں جن کا اظہار دراصل اسے مقصود ہے، یعنی:

دیکھنا تقریر کی لذّت کہ جو اس نے کہا
مَیں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے [۱]

بات دل سے نکل کر دل میں تراز و اسی صورت میں ہو سکتی ہے جب بات کے ابلاغ کے لیے مناسب اسلوب اور موثر پیرایۂ الفاظ میسر آ جائے۔ گویا لفظیات و معنیات کو دو الگ الگ خانوں میں بند کر کے مطالعہ کرنا مستحسن نہیں کیونکہ لفظ اور معنی کا باہمی رشتہ نہایت مضبوط اور مستحکم بنیادوں پر استوار ہے۔ لفظ و معنی کے مضبوط تعلق کی نشاندہی کرتے ہوئے شبلی نعمانی رقم طراز ہیں کہ:

"...''کتاب العمدہ'' میں باب 'فی اللفظ و المعنی' ایک خاص عنوان قائم کیا ہے۔ اس کا خلاصہ یہ ہے کہ لفظ جسم ہے اور مضمون روح۔ دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا ارتباط... جس طرح مردہ کا جسم کہ یوں دیکھنے میں سب کچھ سلامت ہے لیکن درحقیقت کچھ بھی نہیں۔ اسی طرح مضمون گو اچھا ہو لیکن الفاظ اگر ہیرے ہیں تب بھی شعر بیکار ہوگا کہ روح بغیر جسم کے پائی نہیں جا سکتی۔..." [۲]

حالی نے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں ملکۂ شاعری کے لیے جن تین شرائط کی نشان دہی کی ہے ان میں قوتِ متخیلہ کو مطالعۂ کائنات اور تفحصِ الفاظ پر فوقیت دی ہے کیونکہ قوتِ متخیّلہ پرانے الفاظ سے نئے معنی کشید کرنے کی قدرت رکھتی ہے۔ گویا لفظ و معنی کے اس موازنے میں حالی خیال کو الفاظ پر مقدم جانتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

"سب سے مقدم اور ضروری چیز جو کہ شاعر کو غیر شاعر سے تمیز دیتی ہے قوتِ متخیلہ یا تخیل ہے... اگر شاعر کی ذات میں یہ ملکہ موجود ہے اور باقی شرطوں میں جو کہ کمالِ شاعری کے لیے ضروری ہیں، کچھ کمی ہے تو وہ اس کمی کا تدارک اس ملکہ سے کر سکتا ہے لیکن اگر یہ ملکۂ فطری کسی میں موجود نہیں ہے تو اور ضروری شرطوں کا کتنا ہی بڑا مجموعہ اس کے قبضے میں ہو وہ ہرگز شاعر کہلانے کا مستحق نہیں...." [۳]

ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری مقدمۂ دیوانِ میں غالب کی الفاظ سازی کا اصل محرک ان کی ندرتِ خیالی

کو قرار دیتے ہیں کیونکہ اس باب میں ان کا خیال یہ ہے کہ:

''جہاں نیا خیال پیدا ہوتا ہے وہاں نیا لفظ خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ ہر جان اپنا جسم خود ہمراہ لاتی ہے۔''[۴]

علامہ اقبال لفظ و معنی کے باہمی رشتے کی توضیح ایک شاعرانہ خیال میں کچھ اس طور کرتے ہیں:

ارتباطِ حرف و معنی ، اختلاطِ جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے [۵]

کوئی خیال ہمارے ذہن میں آ ہی نہیں سکتا جب تک کہ وہ پہلے لفظ کا جامہ نہ پہن لے… مطابقتِ لفظ و معنی سے مراد ہی یہ ہوتی ہے کہ معانی کے ابلاغ کے لیے فن کار نے وہ الفاظ ڈھونڈ لیے ہیں جو اس کے مفہوم کو اگر عیناً نہیں تو کم از کم نقطۂ ممکنہ تک ادا کر سکتے ہیں اور یوں ادا کر سکتے ہیں کہ بات صرف اظہار تک محدود نہ رہے بلکہ سننے یا پڑھنے والا یا مخاطب بھی مفہوم کی بیشتر دلالتوں سے آگاہ ہو جائے۔[۶]

کلام میں معنیٔ لطیف اور حسن اُسی وقت پیدا ہوتا ہے جب متکلم میں اتنی قدرت ہو کہ وہ اپنے مطلب کو ضرورتِ وقت کے مطابق مختلف طریقوں سے ادا کر سکے۔ کہیں ایک چیز کو دوسری چیز کے مثل اور مانند بتا کر اپنے مطلب کو واضح کر دے، کہیں لفظ کو لغوی معنی کے علاوہ کسی تعلق کی بنا پر غیر لغوی معنی میں استعمال کر کے کلام میں دلکشی پیدا کر سکے۔[۷]

مشرقی و مغربی شعریات آج اس نکتے پر متحد الخیال ہیں کہ اچھا شعر لفظ و معنی کے ارتباطِ باہم سے وجود میں آتا ہے۔ بقولِ پروفیسر نذیر احمد:

''اچھے شعر کے لیے دو صفات کا ہونا نہایت ضروری ہے؛ ایک یہ کہ خیال جو نظم کیا گیا ہے وہ اچھا ہے، دوسرے جن الفاظ میں اچھے خیال کو ظاہر کیا گیا ہے وہ بھی اچھے ہوں۔ مشہور مغربی شاعر شیلے نے شعر کی مختصراً یہی تعریف کی ہے کہ کسی اعلیٰ، ارفع اور پاکیزہ خیال کو عمدہ، مناسب اور موزوں الفاظ میں ادا کرنا شعر ہے۔''[۸]

لفظ و معنی کے تعلق و ارتباط کی بحث آج بھی ادبیات کا پسندیدہ موضوع ہے۔ میر و غالب شناس اور مشرقی و مغربی شعریات کے نبّاض ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی اپنی کتاب بعنوان ''لفظ و معنی'' میں اس موضوع پر شرح و بسط کے ساتھ روشنی ڈالتے ہیں۔ فاروقی کی رائے میں الفاظ معنی کی طرف ایک اشارہ اور جذبہ و اثر پیدا کرنے کا وسیلہ ہوتے ہیں۔ دراصل الفاظ کا مقصد معنی کی نئی دنیائیں خلق کرنا ہوتا ہے، چنانچہ بیشتر الفاظ کے معنی محض لغوی نہیں ہوتے بلکہ معنیات کے ایک نئے سلسلے کو جنم دیتے ہیں۔ فاروقی کے خیال میں:

''شعر میں الفاظ اس طرح استعمال ہوتے ہیں کہ ان کو جتنا بھی کھنگالا جائے، ان سے کچھ نہ

کچھ حاصل ہوتا ہی رہتا ہے۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ سب کچھ بہ یک نظر حاصل ہو جائے۔ یہ البتہ ممکن ہے کہ کچھ نہ کچھ مبہم رہ جائے تا کہ شعر کا لطف محدود نہ رہ کر لامحدود اور مقامی و جامد نہ رہ کر غیر مقامی اور جدلیاتی بن جائے....''[۹]

آگے چل کر وضاحت کرتے ہیں:

''اگر معنی محض لغوی معنی نہیں ہیں بلکہ وہ سب کچھ معنی ہے جو لفظ کی گونج سے پیدا ہوتا ہے تو شعر الفاظ کے محض سطحی اشاروں کا مجموعہ نہیں ہو سکتا۔ شعر میں استعمال ہونے والی لفظ کی مثال ایک چھوٹے سے دھماکے کی ہے، جس کی بازگشت سے دور دور تک ایسے ہی بہت سے دھماکے ہونے لگتے ہیں... شعری لفظ ردعمل کے ایک طویل سلسلے کو راہ دیتا ہے جس میں اس لفظ کی لغوی معنویت ضمنی اور ذیلی ہو جاتی ہے اور لفظ، مقصد end نہ رہ کر ایک وسیلہ Means to as end بن جاتا ہے۔''[۱۰]

فاروقی کی رائے میں شعر کے الفاظ مقصد نہیں بلکہ وسیلہ ہوتے ہیں۔ ان کے وسیلے سے معنی کے ان گوشوں پر روشنی پڑتی ہے جو بصورت دیگر ہم سے مخفی رہتے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر کا عمل ترسیلِ ابلاغ تک پہنچ کر ہمارے ذہنوں میں تقریباً وہی وجدان و آگہی پیدا کر دیتا ہے جو شاعر کے ذہن میں تھی، چنانچہ جب وجدان و آگہی کی دوبارہ تخلیق شعر کا عمل ٹھہرا تو اس سے ان معانی کی توقع نہیں کی جاسکتی جو اصولِ حقیقت (Reality Principle) کی رو سے لازم آئیں۔ رچرڈس کے الفاظ میں شعر ''معنی کے معنی'' تک پہنچنے اور پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔[۱۱]

دورانِ گفتگو ہمارے منہ سے جو الفاظ نکلتے ہیں یا آوازیں ادا ہوتی ہیں اصطلاحِ صرف ونحو میں بنیادی طور پر ان کی دو قسمیں ہیں یعنی:

۱۔ کلمہ

۲۔ مہمل

نحوی اعتبار سے بامعنی الفاظ کلمہ اور بے معنی الفاظ مہمل کہلاتے ہیں اور مہمل الفاظ کی کلام میں کوئی وقعت اور حیثیت نہیں ہوتی۔ الفاظ کے بے جان قالب میں روح معنیات ہی سے پھونکی جاتی ہے۔ آوازوں کے سلسلے ''فردوس گوش'' اسی وقت بنتے ہیں جب وہ کسی معنوی سلسلے کا حصہ بن جاتے ہیں۔ الفاظ کی صرفی ونحوی قدر و قیمت معنیاتی اعتبار ہی سے متعیّن کی جاتی ہے۔ لفظ و معنی کا آپس میں تعلق روح اور بدن، سطح اور عمق، خارج اور داخل کا ہے، چنانچہ کسی فن کار کی اسلوبیاتی قدروں کے تعیّن میں معنیاتی مطالعہ کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔

تخلیقِ ادب کا بنیادی محرک ایک مخصوص معنی اور خیال کی ترسیل و ابلاغ ہے۔ اگر فن کار کسی مخصوص لفظ کے استعمال میں دلچسپی لیتا ہے یا ایک لفظ بار بار استعمال کرتا ہے تو درحقیقت اس لفظ سے فن کار کی

دلچسپی اس امر کا اظہار ہے کہ وہ لفظ اس کے معنیاتی نظام کے موثر ابلاغ میں اہم کردار ادا کر رہا ہے یا اس کا صوتی آہنگ فن پارے کی جمالیاتی قدروں میں اضافے کا موجب ہے یا اس لفظ یا الفاظ کی بدولت کلام کا نحویاتی ڈھانچہ فصاحت و بلاغت کا ضامن ہے۔ اسلوبیاتی مطالعے میں ان تمام پہلوؤں کا باضابطہ مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے اور صرف کسی ایک پہلو کو بھی مرکزِ نگاہ بنایا جا سکتا ہے۔

اسلوبیاتی مطالعہ محض الفاظ یا ان کی اصوات کی قدر شناسی کا نام نہیں اور نہ صرف معنیات اور نحویات اس کی آخری منزل ہیں بلکہ ان تمام عناصرِ اربعہ میں یک گونہ اشتراک موجود ہے۔ اسلوب کے ان تمام پہلوؤں میں ایک اندرونی اتصال و انسلاک ملتا ہے۔ لفظیات کے فن کارانہ استعمال سے معنیاتی امتیازات جنم لیتے ہیں۔ فن کار الفاظ ہی کے توسط سے معنی کی نئی دنیائیں تسخیر کرتا ہے۔ وفورِ معنی کے نئے امکانات ٹٹولتا ہے اور اپنی فن کارانہ مہارت سے ایسے معنوی تلازمات خلق کرتا ہے کہ شاعری فی الواقعہ گنجینۂ معنی کا طلسم کدہ بن جاتی ہے۔

مرزا اسداللہ خان غالب ایک نکتہ داں، نکتہ سنج اور نکتہ شناس شاعر تھے۔ بیان و بدیع کے جملہ امکانات پر ان کی نظر گہری تھی۔ وہ اپنے شعری اسلوب کی تشکیل میں بیان و بدیع کے وہ تمام محاسن تصرّف میں لائے جن سے بات کو زیادہ معنی خیز اور دلکش بنایا جا سکتا تھا یا کلام کو گہرائی و گیرائی بخشی جا سکتی تھی۔ انھوں نے اپنے نظریۂ فن کی بنیاد اس رمز پر استوار کی کہ اعلیٰ شاعری صرف لفظیات کے حسنِ انتخاب اور حسنِ ترتیب ہی پر محمول نہیں بلکہ ان سب پر مستزاد حسنِ معنی اور معنی آفرینی ہے۔ لفظ و معنی کی ترکیب کو اوّل اوّل انھوں نے اپنے ایک شعر میں اس طور برتا:

اسدؔ اربابِ فطرت قدردانِ لفظ و معنی ہیں
سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاق تحسیں کا [۱۲]

یعنی شعر کا حسن نہ محض الفاظ میں ہے نہ صرف معنی میں بلکہ ہیئت و مواد کی ہم آہنگی اور یک رنگی حسن شعر کی تخلیق کا سبب بنتی ہے۔ فن کے بارے میں غالب کا نقطۂ نظر اپنے عہد سے جدا اور دورِ مابعد سے زیادہ قریب تھا۔ وہ ''تنگنائے غزل'' کو وسعتوں سے ہم کنار کرنے کے متمنّی تھے، یعنی:

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اَور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے [۱۳]

شاعر اشعار کے آئینے میں اپنے دل کے بھید کھولتا ہے اس لیے اس کو قافیہ پیمائی اور لفظی جکڑ بندیوں میں محصور کرنا مناسب نہیں۔ ان کے خیال میں:

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے
نالہ پابندِ نَے نہیں ہے [۱۴]

غالب قافیہ پیمائی کو شاعری نہیں سمجھتے تھے وہ معنی آفرینی پر نہ صرف زور دیتے ہیں بلکہ عملاً اس پر قائم بھی رہتے ہیں یعنی:

غالب بنود شیوۂ من قافیہ بندی
ظلمی ست کہ بر کلک و ورق می کنم امشب [۱۵]

ایک خط میں منشی ہرگوپال تفتہ کو لکھتے ہیں:

''لعنت ہے مجھ پر اگر میں نے کوئی ریختہ یا اس کے قوافی پیش رکھ لیے ہوں۔ صرف بحر اور ردیف قافیہ دیکھ لیا اور اس زمین میں غزل قصیدہ لکھنے لگا... بھائی شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں...۔'' [۱۶]

غالب اپنے خطوط میں جا بجا شعر کی فنی خوبیوں کی بابت اشارے کرتے ہیں اور تخلیقِ شعر میں ''الفاظ، متن اور معنیٔ بلند'' کو سراہتے ہیں۔ مرزا حاتم علی بیگ مہر کے نام ایک خط میں شعر و سخن کی تعریف درج ذیل الفاظ میں کرتے ہیں:

''سخن ایک معشوقۂ پری پیکر ہے۔ تقطیعِ شعر اس کا لباس اور مضامین اس کا زیور ہے۔ دیدہ وروں نے شاہدِ سخن کو اس لباس اور اس زیور میں روکشِ ماہِ تمام پایا ہے۔'' [۱۷]

غالب اپنے مقدمۂ دیوان کی آخری سطروں میں یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ انھوں نے اپنی غزلوں کے ہر حرف کی تہ میں ایک میخانہ پوشیدہ کر دیا ہے کہ قاری ان اشعار کو پڑھ کر سرشار ہو جاتا ہے۔ [۱۸]

در تہِ ہر حرف غالب چیدہ ام میخانۂ
تا ز دیوانم کہ سرمستِ سخن خواہد شدن [۱۹]

یا

سخن کیا کہہ نہیں سکتے کہ جویا ہوں جواہر کے
جگر کیا ہم نہیں رکھتے کہ کھودیں جا کے معدن کو [۲۰]

کلامِ غالب کو ان کے اپنے عہد کے اذہان نے اوّل اوّل قبول نہیں کیا۔ ان کی شاعری اس عہد میں استہزا کا نشانہ بنی رہی اور انھیں مہمل گو شاعر گردانا جاتا رہا کیونکہ اُس عہد کے لوگوں کے ناپختہ اذہان ان کے کلام کے لفظوں کے پس پردہ اس کے معنیاتی نظام تک رسائی سے قاصر تھے۔ الفاظ اور آہنگِ الفاظ کی تہہ میں موجود خیال پر ان کی گرفت نہیں تھی لیکن آنے والے زمانوں میں علامہ اقبال جیسا مفکر بھی غالب کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف اس طور کرتا نظر آتا ہے کہ:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا [۲۱]

غالب جیسا انفرادیت پسند شاعر یہ چاہتا بھی نہیں تھا کہ ان کی لفظیات کے پس پردہ جو معنی کثیر

ہیں وہ ہر کس و ناکس کی سمجھ میں آ جائیں اور طلسمِ الفاظ کی گرہیں کھول کر ہر خاص و عام گنجینۂ معنی تک رسائی حاصل کر لے۔ اگر ان کے اپنے عہد میں ایسا ہو جاتا تو شاید ان کا کلام اس معیار بلند سے گر جاتا جہاں وہ خود اسے دیکھنے کے متمنی تھے اس لیے بارہا اس امر پر اطمینان کا اظہار کرتے ہیں کہ ان کی شاعری عام لوگوں کی سمجھ سے بالاتر ہے۔ مثلاً درج ذیل اشعار دیکھیے:

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے ۲۲

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا ۲۳

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے ۲۴

پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی
روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں ۲۵

نہ صرف یہ کہ غالب کا نظریۂ شعر معنیات سے مربوط ہے بلکہ عہدِ غالب سے لے کر دورِ حاضر تک ناقدانِ فن کلامِ غالب کی فکری سطح، مضامین کی بلندی، ندرتِ خیالی اور معنی آفرینی کو خراجِ تحسین پیش کرتے رہے ہیں۔ میر مہدی حسین مجروح ''دیباچۂ اردوئے معلیٰ'' میں رقم طراز ہیں:

میرا استاد کہ ہے جس کا سخن عالم گیر
ہے ظہوری کا ظہور اور نظیری کا نظیر

حضرت کا جو سخن ہے وہ دُرِ عدن، جو بات ہے وہ معنیِ کرامات ہے... یہ لفظوں کی محبوبی، یہ ترکیب کی خوش اسلوبی، یہ جدتِ معانی، یہ طلاقتِ لسانی، یہ سلاستِ عبارت، یہ روانیِ مطالب دیکھی نہ سنی۔ سطریں ہیں کہ موتی کی لڑیاں ہیں، باتیں ہیں کہ مصری کی ڈلیاں ہیں... گفتارِ شکر بار کو جادو کہوں، سحر کہوں، حیران ہوں کیا کہوں......'' ۲۶

حالی ''یادگارِ غالب'' میں ''مرزا کے کلام پر ریویو'' کرتے ہوئے پہلی بار ان کے کلام کی معنیاتی سطح کی بلندی اور غیر معمولی انفرادیت اور اُپج کا اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''... مرزا کی غزل میں زیادہ تر ایسے اچھوتے مضامین پائے جاتے ہیں جن کو اور شعرا کی فکر نے بالکل مس نہیں کیا اور معمولی مضامین ایسے طریقے سے ادا کیے ہیں، جو سب سے نرالا ہے اور ان میں ایسی نزاکتیں رکھی گئی ہیں جن سے اکثر اساتذہ کا کلام خالی معلوم ہوتا ہے...'' ۲۷

غالب کی اسلوبیات کا نرالا پن اس میں ہے کہ اس کا ایک لفظ بھی اپنی جگہ سے ہلایا یا بدلا نہیں جا سکتا۔ حالی اس سلسلے میں غالب کے اردو دیوان کے ایک شعر کی مثال رقم کرتے ہیں جس کے مطالب

کی تشریح خود غالب نے کی ہے، یعنی:

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ

اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے؟ [۲۸]

حالی بیان کرتے ہیں کہ میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے۔ فرمایا کہ ''اے'' کی جگہ ''جز'' پڑھو معنی خود سمجھ میں آ جائیں گے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ قمری جو ایک کفِ خاکستر سے زیادہ اور بلبل جو ایک قفسِ عنصری سے زیادہ نہیں، ان کے جگرِ سوختہ یعنی عاشق ہونے کا ثبوت صرف ان کے چہکنے اور بولنے سے ہوتا ہے۔ یہاں جس معنی میں مرزا نے ''اے'' کا لفظ استعمال کیا ہے ظاہراً یہ انھی کا اختراع ہے۔ ایک شخص نے یہ معنی سن کر کہا کہ ''اے'' کی جگہ ''جز'' کا لفظ رکھ دیتے تو مطلب صاف ہو جاتا مگر مرزا چونکہ معمولی اسلوبوں سے تابمقدور بچتے تھے اور شارعِ عام پر چلنا نہیں چاہتے تھے، اس لیے وہ بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرزِ خیال اور طرزِ بیان میں جدّت اور نرالا پن پایا جائے۔ [۲۹]

غالب کی اپنی شاعری کی بابت یہ پیش گوئی کہ:

کوکبم را در عدم اوجِ قبولی بودہ است

شہرتِ شعرم بگیتی بعدِ من خواہد شدن [۳۰]

حرف بہ حرف درست ثابت ہوئی۔ غالب جنھیں جیتے جی دادِ سخن بھی نصیب نہ ہوتی تھی بعد از مرگ غالب پرستی کے ایک نئے دور کا آغاز ہو گیا۔ انھیں آفاقی شاعر کا درجہ ملا اور انھیں دورِ جدید کا عظیم ترین شاعر تسلیم کیا جانے لگا۔ ان کے فکر و فن اور شاعرانہ عظمت پر ہزارہا کتب احاطۂ تحریر میں لائی گئیں۔ تفہیمِ کلامِ غالب کے لیے لاتعداد شرحیں لکھی گئیں۔ شارحین کی نکتہ پردازیوں نے ان کے کلام سے نت نئے معنی دریافت کیے اور تفہیمِ غالب اکیسویں صدی کا محبوب ترین موضوع بن گیا۔ اس مقبولیت کے اسباب پر غور کیا جائے تو بڑی وجہ معنیاتِ کلامِ غالب نظر آتی ہے۔ ہر عہد کی سوچ کا دائرہ مختلف ہوتا ہے اور بڑے ادب کی پہچان یہی ہے کہ بدلتے ہوئے وقت کے تناظر میں معنی کے نئے امکانات واضح ہوتے چلے جاتے ہیں۔ غالب نے جو اپنی شاعری کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' قرار دیا تو یہ محض شاعرانہ تعلّی ہی نہیں بلکہ اس حقیقت کا اعتراف ہے کہ الفاظ کے پسِ پردہ معنوی تہ داری ایک جادوئی عمل کی حامل ہے جسے پڑھ کر قاری کا ذہن سحر زدہ ہو جاتا ہے۔ جدید تنقیدی تناظرات ساختیات و پس ساختیات اور اسلوبیاتِ کلامِ غالب کی معنوی تہہ داری کی تفہیم میں ممد و معاون ثابت ہو رہے ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے میں:

''شعر میں استعمال ہونے والا کوئی لفظ اس لیے بھی طلسماتی ہوتا ہے کہ وہ بہ اعتبارِ لغت اگرچہ معنیِ واحد کا ترجمان یا نمائندہ ہوتا لیکن جب یہی لفظ شعر میں جگہ پاتا ہے تو دوسرے الفاظ سے

منسلک اور ہم آہنگ ہو کر معنی کے متعدد رنگوں کو جنم دیتا ہے۔ یہ سارے رنگ قاری یا سامع پر بیک وقت نہیں کھلتے بلکہ تادیر مطالعے میں رہنے کے بعد وقتاً فوقتاً بے نقاب ہوتے ہیں اور شاعر کی ذہنی و نفسی کیفیات کے مطابق اپنے معنوی منصب میں تبدیلی پیدا کر کے بلحاظ اثر و تاثیر کچھ سے کچھ ہو جاتے ہیں اور ان کا یہی کچھ سے کچھ ہو جانا دراصل گنجینۂ معنی کا طلسم ہوتا ہے۔'' ۳۱

غالب نے اپنے مکاتیب میں جا بجا شاگردوں کے کلام پر اصلاحیں دی ہیں یا اپنے بعض اشعار کی شرح بیان کی ہے۔ ان میں لطفِ معنی کو خصوصی طور پر مرکز نگاہ بنایا ہے۔

وہ خطوط میں اپنے انھی اشعار کی شرح پیش کرتے ہیں جنھیں معنی آفرینی کا عمدہ نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے مثلاً قاضی عبدالجلیل جنونؔ کے نام ایک خط میں اپنے اس شعر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

حسن اور اُس پہ حسنِ ظن، رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے، غیر کو آزمائے کیوں؟ ۳۲

''مولوی صاحب! کیا؟ لطفِ معنی ہیں؟ داد دینا۔ حسنِ عارض اور حسنِ ظن دو صنعتیں محبوب میں جمع ہیں یعنی صورت اچھی اور اُوس کا گمان صحیح ہے، خطا کبھی نہیں کرتا اور یہ گمان اُوس کو بہ نسبت اپنے سے کہ میرا مارا کبھی نہیں بچتا اور میرا تیر غمزہ کبھی خطا نہیں کرتا۔ پس جب اوس کو اپنے اوپر ایسا بھروسہ ہے تو رقیب کا امتحان کیوں کرے اور حسنِ ظن نے رقیب کی شرم رکھ لی ورنہ یہاں معشوق نے مغالطہ کھایا تھا۔ رقیب عاشق صادق نہ تھا، ہوسناک آدمی تھا۔ اگر پائے امتحان درمیان میں آتا حقیقت کھل جاتی۔'' ۳۳

اگر غالب کی بعض شعری اصلاحوں پر غور کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ بعض اوقات صرف ایک لفظ کی تبدیلی سے وہ شعر کی معنیات کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں اور ایک عام سا شعر بھی بلاغت اور معنی آفرینی کی عمدہ مثال بن جاتا ہے۔ مثلاً حالیؔ کا ایک شعر ہے:

بارہا دیکھ چکے تیرا فریب اے ظالم!
ہم سے اب جان کا دھوکہ نہیں کھایا جاتا

غالب اس شعر کی اصلاح میں ''ظالم'' کا لفظ ہٹا کر ''دنیا'' رکھ دیتے ہیں اور اس ایک لفظ کی تبدیلی سے وہ شعر جس کا تعلق پہلے صرف محبوب کی جفاؤں سے تھا وسعتِ معنی کے ساتھ حیات و کائنات کو بھی اپنے دائرۂ امکان میں لے آتا ہے۔ ۳۴

اسی طرح حالی کا ایک اور شعر ہے:

عمر شاید نہ کرے آج وفا
سامنا ہے شبِ تنہائی کا

غالب اس شعر کی اصلاح کرتے ہوئے ''سامنا'' کا لفظ ہٹا کر ''کاٹنا'' رکھ دیتے ہیں۔ ''سامنے''

کا تعلق صرف شبِ تنہائی سے ہو سکتا ہے لیکن کاٹنے کا تعلق عمر سے بھی ہے اور شبِ تنہائی سے بھی۔ یہاں اگرچہ خیال وہی رہا لیکن خیال کی ادائیگی میں شعر کا درجہ پہلے کی نسبت بلند ہو گیا۔ ۳۵

غالب کا اردو کلام معنیاتی نقطۂ نگاہ سے ادب کی ایک لازوال دستاویز ہے۔ وفورِ معنی کے امکانات پر ان کی نظر بہت گہری تھی۔ ان کے اختراع کردہ استعارے اور علائم و رموز کلامِ غالب کی معنیاتی سطح کو بلند کر کے غزلِ غالب کی تہ داری میں اضافے کا سبب بنتے ہیں۔ غالب شعر کی معنیات کو بلند کرنے کے لیے جو دیگر وسائل بروئے کار لائے ہیں اگر انھیں چند نکات کی صورت میں بیان کیا جائے تو ترتیب کچھ یوں ہو گی:

- صنائع بدائع معنوی۔
- پہلوداری اور ذو معنویت۔
- اختراعی تراکیب کی معنوی گہرائی۔

درجِ بالا نکات کلامِ غالب کے معنیاتی نظام کے چند بنیادی پہلو ہیں۔ وقت اور زمانے کے ساتھ ساتھ معنیاتی نظام کی تقلیب بھی ہوتی رہتی ہے اس لیے ہم ان پہلوؤں کو حتمی اور آخری تصور نہیں کر سکتے کیونکہ ہر زمانے کا قاری کلامِ غالب کی تحسین و تفہیم کے معیار اپنے عہد کے مذاق اور ذہنی بالیدگی کی روشنی میں متعین کرتا ہے۔ کلامِ غالب کو آج جس زاویۂ نگاہ سے پرکھا جا رہا ہے۔ آج سے سو سال پیشتر زاویۂ نگاہ اس سے یکسر مختلف تھا اور یقیناً آج سے سو سال بعد کا قاری اسے اپنے عہد کی علمی ترقیات اور ذوقی معیارات کی روشنی میں پرکھے گا۔ چنانچہ کلامِ غالب کی معنیات پر گرفت کا دعویٰ سورج کو چراغ دکھانے کے مترادف ہوگا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی یہ رائے اس خیال کو تقویت بخشتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گرفت میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے لیے اسے چند الفاظ میں مقیّد تو کیا جا سکتا ہے، لیکن تمام معنیاتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا۔ اس بحث میں الفاظ کو محض اشاریہ سمجھنا چاہیے اُس کُل معنیاتی نظام کا جو ان گنت استعاراتی اور ایمائی رشتوں سے عبارت ہے اور لامحدود امکانات رکھتا ہے جنھیں تخلیقی طور پر محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن منطقی طور پر دو اور دو چار کی زبان میں بیان نہیں کیا جا سکتا...'' ۳۶

غالباً غالب آج سے ڈیڑھ سو سال پہلے معنیاتی نظام کی اس پیچیدگی کو محسوس کرتے ہوئے اپنی شاعری کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' قرار دے گئے تھے۔ غالب کا اسلوبیاتی امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے ایک نئی زبان ایجاد کی، نئی تراکیب سے زبان کا دامن مالا مال کیا اور معنیاتی لحاظ سے ایسے خیالات کو شعری جامہ پہنایا جو اس سے پہلے ادبی دنیا میں موجود نہیں تھے، یعنی انھوں نے اپنی شاعری کی صورت میں ایک نئے معنیاتی نظام کی بنیاد رکھی۔ بقولِ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

"ہر بڑا شاعر اس معنی میں نئی زبان خلق کرتا ہے کہ خواہ وہ نئے لفظ بڑی تعداد میں ایجاد نہ کرے اور تمام اظہاری سانچے کلاسیکی روایت سے مستعار لے تاہم اگر وہ ان کو ایک نئی لذت اور کیفیت سے سرشار کر دیتا ہے یا دوسرے لفظوں میں وہ ان میں نئی معنیاتی شان پیدا کر دیتا ہے تو اس کا اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے۔"[۳۷]

اردو شاعری کی روایت میں غالب ایک ایسا ہی فن کار ہے جس نے کلاسیکی روایت سے بھرپور استفادہ کے باوجود اس میں تخلیقی شان بھی پیدا کر دی اور یہی ان کی شاعرانہ عظمت کی دلیل ہے۔

صنائع بدائع معنوی اور کلامِ غالب:

دیوانِ غالب نازک ولطیف اور اچھوتے مضامین کا ایک دلکش مرقع ہے۔ غالب صغرسنی سے شعر گوئی کی طرف مائل تھے۔ ان کا اوّلین کلام "پتنگ بازی" کے موضوع پر ایک مثنوی کی صورت میں ملتا ہے جو غالباً انھوں نے آٹھ نو برس کی عمر میں تحریر کی تھی۔ اس مثنوی کو بھی لفظی و معنوی صنعت گری کا شاہکار کہہ سکتے ہیں۔ گویا نئے مضامین اختراع کرنے کا شوق انھیں ازلی تھا۔ اس پر مستزاد کلاسیکی فارسی ادبیات سے نسبت اور شغف جس نے انھیں ابتدا ہی سے حسنِ معنی کا دلدادہ بنا دیا۔ ڈاکٹر نذیر احمد "محاسنِ الفاظِ غالب" میں لکھتے ہیں:

"غالب کا اردو دیوان نسبتاً بہت مختصر سا ہے لیکن ہر لفظ صنائع بدائع معنوی کا طلسم ہے اور ہر حرف کی تہہ میں رعایتِ لفظی کا میخانہ موجود ہے جو غور کرنے والوں کو اس کے کلام کی شراب سے سرمست کرتا ہے۔"[۳۸]

سیّد عابد علی عابد کی رائے بھی اسی خیال کی تائید کرتی ہے۔ آپ کے خیال میں:

"اکثر لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ غالب کے ہاں صنعتیں بہت کم استعمال ہوئی ہیں... غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ خیال بالکل غلط ہے۔ غالب نے بھی صنعتیں بہت کثرت سے استعمال کی ہیں لیکن ایسی خوبی سے استعمال کی ہیں کہ مخلِ معانی ہونے کے بجائے معاون ہوتی ہیں اور جب ان کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے تو ایک خاص قسم کا انبساط حاصل ہوتا ہے...."[۳۹]

جہاں تک شعر کی جمالیات کا تعلق ہے شاعر تخلیقِ حسن کے لیے صرف دلکش الفاظ کے پیکر ہی نہیں تراشتا بلکہ حسنِ معنی کی ایسی دنیائیں بھی متعارف کرواتا ہے کہ پڑھنے والا حسنِ خیال کی وادی میں گم ہو جاتا ہے۔ جہاں تک علمِ بدیع کا تعلق ہے یہ لفظ و معنی دونوں پر محیط ہے۔ اسی لیے صنائع بھی دو اقسام کی ہوتی ہیں یعنی لفظی و معنوی۔ مشرق و مغرب کے ناقدانِ فن بہت عرصے تک اس بحث میں الجھے رہے کہ حسن کا تعلق دراصل پیکرِ الفاظ سے ہے یا فن پارے کی عظمت کا اصل سبب حسنِ معنی میں مضمر ہے؛ درحقیقت ان دونوں کا آپس میں گہرا تعلق ہے، بالخصوص مشرقی شعریات اس سلسلے میں زیادہ ٹھوس اور واضح نقطۂ نظر رکھتی ہے۔ سید عابد علی عابد کی رائے میں:

”مشرق کا نقطۂ نظر جو بدیع کی تعریف سے ظاہر ہوتا ہے، زیادہ قرینِ حقیقت معلوم ہوتا ہے
کہ حسن صورت و معنی، لفظ و معنی کے اختلاط وارتباط میں پایا جاتا ہے۔ لفظ و معنی کو صرف نظریاتی طور
پر جدا کیا جاسکتا ہے ورنہ لفظ معنی ہی کی حقیقت کا ایک رخ ہے .....“[۴۰]

ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی کلاسیکی غزل کی شعریات کو دو بنیادی ستون یا انواع میں تقسیم کرتے ہیں؛ ایک وہ جن کی نوعیت علمیاتی (Epistemological) ہے اور دوسری نوع کے تصورات وہ ہیں جنھیں وجودیاتی یعنی Ontological کہا جاسکتا ہے۔ وجودیاتی تصورات با معنی لفظ یا مضمون، وزن و بحر، قافیہ اور ربط وغیرہ سے عبارت ہیں اور ظاہر ہے کہ وجودیاتی تصورات کی قائم کردہ شرائط اور ضرورتوں کا لحاظ نہ رکھا جائے تو شعر وجود ہی میں نہیں آسکتا۔

علمیاتی تصورات کا تعلق مضمون آفرینی، معنی آفرینی، خیال بندی، کیفیت اور شور انگیزی وغیرہ سے ہے۔ ان تصورات میں بڑی باریکیاں موجود ہیں لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ شعر کے وجود کے بارے میں جن افکار کو فروغ حاصل ہوا وہ دو طرح کے تھے؛ کچھ وہ جن کے بغیر شعر ممکن نہ تھا اور کچھ وہ جن کے ذریعے شعر میں خوبی پیدا ہونے کے امکانات تھے۔[۴۱]

فن کار خواہ صنائع لفظی کا اہتمام کرے یا صنائع معنوی کی کاوش، درحقیقت وہ اپنے لیے ایک ایسا موثر پیرایۂ اظہار تلاش کر رہا ہوتا ہے جو اظہارِ مطلب پر قادر ہو۔ گویا فن کار لفظ و معنی کو ایک رشتے میں پرو کر ہی داد و تحسین کا مستحق ٹھہرتا ہے۔ اس سلسلے میں سید عابد علی عابد کی یہ رائے قابلِ غور ہے کہ:

”صنائع معنوی پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ علم بدیع کے مطالعے کی غایت یہ تھی کہ شاعر
اپنے مافی الضمیر کا اظہار سوچ سمجھ کر کرے ... اس غور وفکر میں ہوسکتا ہے کہ الفاظ کی وہ خاص ترتیب
ہاتھ آجائے جو گویا معنیِ مطلوب کے اظہار کے لیے مقدر ہو چکی ہے، تو گویا صنائع معنوی، تخلیق عمل
کی گرمیِ رفتار کو روکنے کے بہانے ہیں۔ مقصد یہ ہے کہ فن کار جلدی نہ کرے اور ایسے مجموعۂ الفاظ
کی جستجو میں سرگرداں رہے جو مفہوم اور مطالب کی تمام دلالتوں کو مجمل الفاظ میں مقیّد کر سکے۔“[۴۲]

غالب آغاز ہی سے صورت و معنیِ سخن کے دلدادہ تھے۔ وہ روایتی پیرایوں کو بھی روایت سے ہٹ کر جدید تر معنی عطا کرنے کے متمنّی تھے۔ انھوں نے اپنی غزل کی نئی معنیات کی تشکیل کے لیے امکانات کے جو نئے پیرائے منتخب کیے ان میں صنائع بدائع معنوی کو اہم مقام حاصل ہے۔ ان کے یہاں طباق و تضاد بھی ہے، مبالغہ وابہام بھی، تجاہلِ عارفانہ بھی ہے اور حسنِ تعلیل کی کارفرمائی بھی، لف ونشر بھی ہے اور مراعات النظیر و تجرید بھی۔ غالب نے تمام صنائع معنوی کو بڑے حسن وخوبی سے جزوِ شعر بنایا ہے کیونکہ علمِ بیان ہو یا علمِ معنی کلام میں تاثیر کا طلسم اسی صورت میں بنتا ہے جب شاعر فنکارانہ مہارت سے، مطابقتِ الفاظ و معنی سے فی الواقعہ سخن کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنا سکے۔ شاعری کو ساحری میں مبدّل کر سکے اور معنی کی نئی دنیائیں مسخر کر سکے۔ غالب دُرِ نایابِ معانی کے جویا تھے۔ ذیل میں صنائع بدائع معنوی کے مختصر تعارف کے ساتھ ان کے وہ اشعار درج کیے جا رہے ہیں جو صنائع معنوی کے صناعانہ استعمال سے

عبارت ہیں:

صنعتِ طباق یا تضاد:

صنعتِ طباق، تضاد یا مطابقت میں کلام میں ایسے دو الفاظ لائے جاتے ہیں جن کے معنی آپس میں متقابل یا متضاد ہوتے ہیں۔ مثلاً سود و زیاں، آسان و دشوار، مرنا جینا، اچھا اور برا وغیرہ۔ بنیادی طور پر تقابل و تضاد کی دو قسمیں ہوتی ہیں یعنی:

۱۔ طباقِ ایجابی۔

۲۔ طباقِ سلبی۔

طباقِ ایجابی میں مذکورہ امثال کی طرح دونوں لفظ ایک دوسرے کے متضاد یا برعکس ہوتے ہیں۔ مثلاً نشیب و فراز، پستی و بلندی، اٹھنا بیٹھنا، زندگی و موت، آنا اور جانا وغیرہ۔

طباقِ سلبی میں حروفِ نفی کے ذریعے تضاد ظاہر کیا جاتا ہے اور عموماً دونوں لفظ ایک ہی مصدر سے مشتق ہوتے ہیں۔ مثلاً رہے نہ رہے، سمجھا نہ سمجھا، ہونی ان ہونی، گفتن نگفتن وغیرہ۔ کلامِ غالب میں طباقِ ایجابی اور طباقِ سلبی دونوں کی امثال بکثرت موجود ہیں بلکہ صنعتِ تضاد و طباق غالب کی پسندیدہ صنائع معنوی میں سے ایک معلوم ہوتی ہے۔ درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

صنعتِ طباقِ ایجابی:

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا [۴۳]

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا [۴۴]

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا [۴۵]

درد منّت کشِ دوا نہ ہوا
مَیں نہ اچھا ہوا، برا نہ ہوا [۴۶]

یاس و اُمید نے یک عربدہ میداں مانگا
عجزِ ہمّت نے طلسمِ دلِ سائل باندھا [۴۷]

نہ کہہ کہ گریہ بمقدارِ حسرتِ دل ہے
مری نگاہ میں ہے جمع و خرچ دریا کا [۴۸]

دل دیا، جان کے کیوں اس کو وفادار اسدؔ
غلطی کی کہ جو کافر کو مسلماں سمجھا ۴۹

وہ فراق اور وہ وصال کہاں
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں ۵۰

غرّۂ اوجِ بنائے عالمِ امکاں نہ پوچھ
اس بلندی کے نصیبوں میں ہے پستی ایک دن ۵۱

کر دیا ضعف نے عاجز غالبؔ
ننگِ پیری ہے جوانی میری ۵۲

کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں
ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں ۵۳

رہا آباد عالم اہلِ ہمّت کے نہ ہونے سے
بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے ۵۴

ہماری سادگی تھی التفاتِ ناز پر مرنا
ترا آنا نہ تھا ظالم مگر تمہید جانے کی ۵۵

ہے نوآموز فنا ہمّتِ دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا ۵۶

کہوں کیا خوبیِ اوضاعِ ابنائے زماں غالبؔ
بدی کی اس نے جس سے کی تھی ہم نے بارہا نیکی ۵۷

بے اعتدالیوں میں سبک سب میں ہم ہوئے
جتنے زیادہ ہو گئے اتنے ہی کم ہوئے ۵۸

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو ۵۹

کی اس نے گرم سینۂ اہلِ ہوس میں جا
آوے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے ۶۰

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار
یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے؟ ۶۱

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی ، نغمۂ شادی نہ سہی ۶۲

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے ۶۳

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیِ رسم و رہِ عام بہت ہے ۶۴

تم کرو صاحب قرانی جب تلک
ہے طلسمِ روز و شب کا در کھلا ۶۵

مرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدّق توضیح
مرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل ۶۶

خوب تھا، پہلے سے ہوتے جو ہم اپنے بدخواہ
کہ بھلا چاہتے ہیں ، اور برا ہوتا ہے ۶۷

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا ۶۸

ہے وصل ہجر عالمِ تمکین و ضبط میں
معشوق شوخ و عاشقِ دیوانہ چاہیے ۶۹

ہستی ہے ، نہ کچھ عدم ہے غالب
آخر تُو کیا ہے ، اے "نہیں ہے" ۷۰

یہ باعثِ نومیدیِ اربابِ ہوس ہے
غالب کو برا کہتے ہو ، اچھا نہیں کرتے ۷۱

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے ، کلیسا مرے آگے ۷۲

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے ۷۳

غالب برا نہ مان جو واعظ برا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے ۷۴

صادق ہوں اپنے قول میں غالب خدا گواہ
کہتا ہوں سچ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے ۷۵

☆تم ہو بت پھر تمھیں پندارِ خدائی کیوں ہے
تم خداوند ہی کہلاؤ ، خدا اُور سہی

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملالیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اُور سہی

مجھ کو وہ دو کہ جسے کھا کے نہ پانی مانگوں
زہر کچھ اُور سہی ، آبِ بقا اُور سہی ۷۶

فائدہ کیا؟ سوچ! آخر تُو بھی دانا ہے اسدؔ
دوستی ناداں کی ہے ، جی کا زیاں ہو جائے گا ۷۷

ایک میں کیا کہ سب نے جان لیا
تیرا آغاز اور ترا انجام

میرا اپنا جدا معاملہ ہے
اُور کے لین دین سے کیا کام

بوسہ دینے میں ان کو ہے انکار
دل کے لینے میں جن کو ہے ابرام

ہے ازل سے روائیِ☆☆ آغاز
ہو ابد تک رسائیِ انجام ۷۸

صنعتِ طباق سلبی:

منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا ۷۹

درد منّت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا ، برا نہ ہوا ۸۰

☆ یہ غزل غالب نے اپنے ایک خط میں لکھی ہے جو ''اردوئے معلّیٰ'' اور ''دیوانِ غالب'' مطبوعہ بدیواں کے آخر میں موجود ہے۔ نسخۂ حمیدیہ کے آخر میں بھی ہے۔

☆☆ بعض نسخوں میں ''روائی'' کی جگہ ''روانی'' بھی چھپا ہے۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا مَیں تو کیا ہوتا ۸۱

گو مَیں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا ۸۲

دل سے نکلا، پہ نہ نکلا دل سے
ہے ترے تیر کا پیکان عزیز ۸۳

ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز
نا مہرباں نہیں ہے، اگر مہرباں نہیں ۸۴

ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں ۸۵

شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی
ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں ۸۶

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے ۸۷

دکھا کے جنبشِ لب ہی تمام کر ہم کو
نہ دے جو بوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے ۸۸

یہ ضد کہ آج نہ آوے اور آئے بِن نہ رہے
قضا سے شکوہ ہمیں کس قدر ہے کیا کہیے ۸۹

نہ کہیو طعن سے پھر تم کہ ہم ستمگر ہیں
مجھے تو خو ہے کہ جو کچھ کہو، بجا کہیے ۹۰

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ "ہے" نہیں ہے ۹۱

پچ آ پڑی ہے وعدۂ دلدار کی مجھے
وہ آئے یا نہ آئے پہ یاں انتظار ہے ۹۲

صنعتِ ایہام:
ایہام کے معنی وہم میں ڈالنا ہے۔ اصطلاح میں اس سے مراد یہ ہے کہ کلام میں کوئی ایسا لفظ لایا جائے جس سے سننے والا تھوڑی دیر کے لیے وہم میں پڑ جائے۔ ایسے لفظ کے عموماً دو معنی ہوتے ہیں۔

ایک معنیِ قریب اور دوسرے معنیِ بعید۔ سننے والے کا ذہن معنیِ قریب کی طرف منتقل ہوتا ہے لیکن غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کی مراد معنی بعید (پوشیدہ) سے ہے۔[۹۳]

ایہام کی صنعت ولی دکنی کے کلام میں بھی موجود تھی لیکن بعد میں آنے والے شعرا نے ایہام گوئی کو کلام کے بنیادی اجزا میں شمار کرنا شروع کر دیا۔ آبرو، مضمون، یکرنگ اور شاکر ناجی وغیرہ ایہام گوئی کے اس قدر دالدہ تھے کہ اس صنعت کو کلام کا لازمی جزو سمجھا جانے لگا۔ میر و سودا کے دور میں ایہام گوئی کے خلاف ردعمل کا اظہار کیا گیا لیکن اس کے باوجود میر اور سودا کے کلام میں ایہام کی امثال بکثرت موجود ہیں۔ عہدِ غالب میں اکثر شعرا ایہام گوئی سے نفرت اور بیزاری کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ غالب کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ ایہام کے ذریعے شعر کو پہیلی نہیں بلکہ پُرلطف بنا دیتے ہیں۔ ان کے کلام سے صنعتِ ایہام کی چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

محرم نہیں ہے تُو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا [۹۴]

ہوں سراپا ساز آہنگ شکایت کچھ نہ پوچھ
ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے [۹۵]

غم سے مرتا ہوں کہ اتنا نہیں دنیا میں کوئی
کہ کرے تعزیتِ مہر و وفا میرے بعد [۹۶]

تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا [۹۷]

زبانِ اہل زباں میں ہے مرگ خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانِ شمع [۹۸]

آتا ہے مرے قتل کو پر جوشِ رشک سے
مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر [۹۹]

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک [۱۰۰]

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا [۱۰۱]

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرّہ مثلِ جوہرِ تیغ آب دار تھا [۱۰۲]

جلے ہے دیکھ کے بالینِ یار پر مجھ کو
نہ کیوں ہو دل پہ مرے داغِ بدگمانیِ شمع ۱۰۳

ہجومِ گریہ کا سامان کب کیا میں نے
کہ گر پڑے نہ مرے پاؤں پر در و دیوار ۱۰۴

گرچہ ہے طرزِ تغافل پردہ دارِ رازِ عشق
پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے ۱۰۵

دل میں پھر گریہ نے اک شور اُٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا ۱۰۶

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے ۱۰۷

کلامِ غالب میں کہیں کہیں ایہامِ تضاد کی مثالیں بھی موجود ہیں یعنی کلام میں دو ایسے لفظ لانا جن میں باہم تقابل و تضاد نہ ہو لیکن ایسے الفاظ کے ساتھ بیان کرنا جن میں باہم تضاد موجود ہو۔ مثلاً:

سوزشِ☆ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں
دل محیطِ گریہ و لب آشنائے خندہ ہے ۱۰۸

دل اور لب میں تضاد نہیں ہے لیکن گریہ و خندہ میں تضاد ہے اس لیے دل کو گریہ کے ساتھ اور لب کو خندہ کے ساتھ نسبت دینے سے تضاد پیدا ہو گیا۔۱۰۹

کبھی شکایتِ رنجِ گراں نشیں کیجیے
☆☆کبھی☆ حکایتِ صبرِ گریز پا کہیے ۱۱۰

رنج اور صبر میں تضاد نہیں ہے بلکہ رنج اور راحت میں ہے لیکن رنج کو گراں نشیں اور صبر کو گریز پا قرار دینے سے ان میں تضاد واقع ہو گیا اور معنوں میں ایک خاص لطف پیدا ہو گیا ہے۔۱۱۱

صنعتِ مراعات النظیر :

صنعتِ تضاد کے علاوہ کلاسیکی شعرا نے شعوری یا غیر شعوری طور پر جس صنعت پر سب سے زیادہ توجہ دی ہے وہ صنعتِ مراعات النظیر ہے۔ اس صنعت کے استعمال سے کلام کی معنی خیزی دو چند ہو جاتی ہے۔ اس صنعت کو توفیق، تلفیق اور ایتلاف بھی کہتے ہیں۔ کلام میں ایسی اشیا کا ذکر کرنا جن میں تقابل و تضاد کے علاوہ کوئی نسبت موجود ہو۔ مثلاً چمن کے ذکر کے ساتھ گل و بلبل، بہار و خزاں، صیاد و گلچیں اور

☆ نسخۂ عرشی اور دیگر موقر نسخوں میں "سوزش" کی جگہ "شورش" چھپا ہے۔ نسخۂ نظامی میں "سوزش" درج ہے۔

☆☆ نسخۂ نظامی میں "کبھی" کی جگہ "کہیں" درج ہے۔

سرو وقمری وغیرہ کا ذکر کرنا۔ غالب کے بہت سے اشعار میں صنعتِ مراعات النظیر کا اہتمام ملتا ہے۔
درج ذیل اشعار بطورِ مثال ملاحظہ کیجیے:

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلۂ جوّالہ ہر اک حلقۂ گرداب تھا ۱۱۲
دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا ۱۱۳
ربطِ یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ ، صبا آوارہ ، گل ناآشنا ۱۱۴
بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کے ساتھ
لیکن عیارِ طبع خریدار دیکھ کر ۱۱۵
رَو میں ہے رخشِ عمر ، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے ، نہ پا ہے رکاب میں
جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں
ہے مشتمل نمودِ صُوَر پر وجودِ بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں ۱۱۶
کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے
لعل و زمرد و زر وگوہر نہیں ہوں میں ۱۱۷
لے گئی ساقی کی نخوت قلزم آشامی مری
موجِ مے کی آج رگ مینا کی گردن میں نہیں ۱۱۸
شرمِ رسوائی سے جا چھپنا نقابِ خاک میں
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے ۱۱۹
اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج کم از سیلیِ استاد نہیں ۱۲۰
ہے جوشِ گل بہار میں یاں تک کہ ہر طرف
اڑتے ہوئے، الجھتے ہیں مرغِ چمن کے پاؤں ۱۲۱
چھڑکے ہے شبنم آئینۂ برگِ گل پہ آب
اے عندلیب! وقتِ وداعِ بہار ہے ۱۲۲

سیاہی جیسے گر جاوے دمِ تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی [۱۲۳]

یہ لاش بے کفن اسدِ خستہ جاں کی ہے
حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا [۱۲۴]

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو [۱۲۵]

صنعتِ لف ونشر:

''لف'' کے معنی لپیٹنا اور ''نشر'' کے معنی پھیلانا ہیں۔ اصطلاحاً اگر کلام میں پہلے چند چیزوں کا ذکر ایک خاص ترتیب سے کیا جائے اور اس کے بعد ان چیزوں کے مناسبات اسی ترتیب سے یا بلا ترتیب بیان کیے جائیں تو اسے صنعتِ لف ونشر کہتے ہیں۔ اس کی تین قسمیں ہیں:

اگر ترتیب نشر ''لف'' کے مطابق ہو تو اسے لف ونشر مرتّب کہتے ہیں اور اگر ترتیب مختلف ہو تو اسے لف ونشر غیر مرتّب کہتے ہیں اور اگر مناسبات کی ترتیب الٹی ہو تو لف ونشر معکوس کہتے ہیں۔ کلامِ غالب سے چند مثالیں دیکھیے:

لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنّتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے [۱۲۶] (لف ونشر مرتّب)

چشم ، دلّالِ جنسِ رسوائی
دل ، خریدارِ ذوقِ خواری ہے [۱۲۷] (لف ونشر مرتّب)

ایماں مجھے روکے ہے، تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے ، کلیسا مرے آگے [۱۲۸] (لف ونشر مرتّب)

ہے ہَوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی [۱۲۹] (لف ونشر مرتّب)

غالب کا مشہور قصیدہ جس کا مطلع ہے:

ہاں مہِ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام [۱۳۰]

اس قصیدے کی بابت نظم طبا طبائی لکھتے ہیں:

"شارح کی نظر میں یہ قصیدہ خصوصاً اس کی تشبیب ایک کارنامہ ہے۔"[۱۳۱]

جب ازل میں رقم پذیر ہوئے
صفحہ ہائے لیالی و ایام
اور ان اوراق میں بہ کلک قضا
مجملاً مندرج ہوئے احکام
لکھ دیا شاہدوں کو عاشق کُش
لکھ دیا عاشقوں کو دشمن کام
حکم ناطق لکھا گیا کہ لکھیں
خال کو دانہ اور زلف کو دام
آتش و آب و باد و خاک نے لی
وضعِ سوز و نم و رم و آرام[۱۳۲]

آتش جلاتی ہے یہ وضع سوز ہے، پانی نم ہے، باد اُڑاتی ہے، گویا رم کرتی ہے یعنی غبار، خاک یعنی وہ مٹی جو زمین پر پڑی رہے ساکن ہوتی ہے۔ کس کمالِ صنعت گری سے اور کیسی قدرتِ کلام سے کام لے کر غالب نے یہ صنعت استعمال کی ہے۔ اور لف ونشر کے سلسلے میں غالب کا ہمیشہ یہی شیوہ رہا ہے کہ جب بھی یہ صنعت آئے گی نہایت سلیقے اور خوب صورتی سے آئے گی۔[۱۳۳]

صنعتِ حُسنِ تعلیل:

حُسنِ تعلیل سے کلام میں معنی آفرینی اور خیال افروزی کا حسن پیدا ہوتا ہے، بالخصوص تشبیہ واستعارہ کی ندرت حسنِ تعلیل میں دلکشی پیدا کر دیتی ہے۔ پروفیسر نذیر احمد کی رائے میں:

> "کسی چیز کی صنعت کے لیے ایک ایسی چیز کو اس کی علّت ٹھہرانا جو دراصل اس کی علّت نہ ہو مگر شاعر کی بیان کی ہوئی علّت بھی ممکن ہو، اس صنعت میں تمام اردو اور فارسی کے شاعروں نے شعر کہے ہیں مگر غالب نے اس میں وہ کمال دکھایا ہے کہ باید وشاید۔"[۱۳۴]

حسنِ تعلیل میں کسی امر کی جو وجہ شاعر بیان کرتا ہے درحقیقت وہ اصل وجہ نہیں ہوتی لیکن شاعر کی بیان کی ہوئی وجہ اپنے اندر زیادہ معنی خیز اور لطیف پہلو رکھتی ہے۔ حسنِ تعلیل کے ذیل میں غالب کے درج ذیل اشعار دیکھیے:

اَور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جامِ جم سے یہ مرا جامِ سفال اچھا ہے[۱۳۵]
شمارِ سبحہ مرغوب بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا[۱۳۶]

نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے ۱۳۷

کہتا ہے کون نالۂ بلبل کو بے اثر
پردے میں گل کے لاکھ جگر چاک ہو گئے ۱۳۸

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیرِ گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی ۱۳۹

جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں ۱۴۰

بس کے ہیں ہم اک بہارِ ناز کے مارے ہوئے
جلوۂ گل کے سوا گرد اپنے مدفن میں نہیں

ہو فشارِ ضعف میں کیا ناتوانی کی نمود
قد کے جھکنے کی بھی گنجائش مرے تن میں نہیں ۱۴۱

دیا ہے خلق کو بھی تا اسے نظر نہ لگے
بنا ہے عیش تجمل حسین خاں کے لیے ۱۴۲

کی اس نے گرم سینۂ اہلِ ہوس میں جا
آوے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے ۱۴۳

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں ۱۴۴

رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے
دھوئے گئے ہم اتنے کہ بس پاک ہو گئے ۱۴۵

عرضِ نازِ شوخیٔ دنداں برائے خندہ ہے
دعوئ جمعیتِ احباب جائے خندہ ہے ۱۴۶

لبِ عیسیٰ کی جنبش کرتی ہے گہوارہ جنبانی
قیامت کشتۂ لعلِ بتاں کا خوابِ سنگیں ہے ۱۴۷

بزمِ مے وحشت کدہ ہے کس کی چشمِ مست کا
شیشے میں نبضِ پری پنہاں ہے موجِ بادہ سے ۱۴۸

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے ۱۴۹

صنعتِ جمع:

کلام میں چند اشیا کو ایک ہی شرط یا حکم کے تحت یکجا کر دینا صنعتِ جمع کہلاتا ہے۔ مثلاً:

بوئے گل ، نالۂ دل ، دُودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا ۱۵۰

اس شعر میں غالب نے بوئے گل، نالۂ دل اور دودِ چراغِ محفل کو ایک ہی وجہ یعنی پریشانی کے ساتھ نکلنے کو جمع کیا ہے۔ صنعتِ جمع کی چند اور مثالیں ملاحظہ کیجیے:

بلائے جاں ہے غالب اس کی ہر بات
عبارت کیا ، اشارت کیا ، ادا کیا ۱۵۱

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو ، مدرسہ ہو ، کوئی خانقاہ ہو ۱۵۲

ربطِ یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ ، صبا آوارہ ، گل ناآشنا ۱۵۳

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کر رونق
نوحۂ غم ہی سہی ، نغمۂ شادی نہ سہی ۱۵۴

صنعتِ تفریق:

اس صنعت کے تحت ایک ہی نوع کی دو اشیا میں فرق کی نشاندہی کی جاتی ہے۔ بقولِ سید عابد علی عابد:

''اس صنعت میں کمال یہ ہے کہ چیزیں بظاہر مشابہ ہوتی ہیں، ان میں اختلاف کے پہلو دریافت کیے جاتے ہیں۔ بذلہ سنجی، ظرافت اور متعلقہ کوائف کی یہی تعریف کی گئی ہے کہ اختلافات میں مشابہتیں ڈھونڈنا اور مشابہتوں میں اختلاف تلاش کرنا۔'' ۱۵۵

کلام میں نزاکتِ خیال اور بذلہ سنجی کی فضا پیدا کرنے کے لیے شعرا اس صنعت کا اہتمام کرتے ہیں۔ مثلاً:

تُو اور آرائشِ خمِ کاکل
مَیں اور اندیشہ ہائے دور دراز ۱۵۶

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں
سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے ۱۵۷

مَیں اور صد ہزار نوائے جگر خراش
تُو اور ایک وہ نہ شنیدن کہ کیا کہوں ۱۵۸

صنعتِ تقسیم:

کلام میں چند چیزوں کا ذکر کر کے ہر ایک کو ان کے منسوبات بقیدِ تعیّن سے تقسیم کرنا۔ اس میں اور لف ونشر میں یہی فرق ہے کہ تعیّن متکلم کی طرف سے نہیں ہوتا۔ مخاطب اپنے ذہن سے ہر چیز کے مناسب کو اس سے متعلق کر لیتا ہے اور تقسیم میں خود متکلم بتا دیتا ہے۔[۱۵۹]

غالب کے ایک قصیدے میں اس صنعت کی کارفرمائی دیکھیے:

جب ازل میں رقم پذیر ہوئے
صفحہ ہائے لیالی و ایّام

لکھ دیا شاہدوں کو عاشق کُش
لکھ دیا عاشقوں کو دشمنِ کام

آسماں کو کہا گیا کہ کہیں
گنبدِ تیز گرد نیلی فام

حکم ناطق لکھا گیا کہ لکھیں
خال کو دانہ اور زلف کو دام

ہے ازل سے روائیِ آغاز
ہو ابد تک رسائیِ انجام[۱۶۰]

صنعتِ جمع وتفریق وتقسیم:

بعض اوقات شعرا کلام میں صنعتِ جمع، صنعتِ تفریق اور صنعتِ تقسیم تینوں صنائع کا اکٹھے التزام کرتے ہیں۔ مثلاً کلامِ غالب میں صنعتِ جمع وتفریق کی مثال دیکھیے:

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے، ولے اس قدر آباد نہیں[۱۶۱]

صنعتِ مبالغہ:

کلام میں کسی بات یا خوبی کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنا مبالغہ کہلاتا ہے۔ نجم الغنی نے بحر الفصاحت میں مبالغے کی تین اقسام بتائی ہیں۔

۱۔ تبلیغ:

یعنی زیبِ داستان کے لیے بات کو اس طور بڑھا چڑھا کر پیش کیا جائے کہ وہ عقلاً وعادتاً دونوں

طرح سے ممکن ہو۔

۲۔ اِغراق:

ایسا مبالغہ جو قریب العقل تو ہو لیکن بعید از عادت ہو، یعنی عقل مان جائے لیکن عادتاً اس چیز کا امکان نہ ہو۔

۳۔ غُلو:

مبالغے کی یہ قسم ناپسندیدہ اور نامقبول رہی ہے کیونکہ اس قسم کا مبالغہ نہ صرف بعید از قیاس بلکہ عقلاً و عادتاً بھی ناممکنات میں سے ہوتا ہے۔[۱۶۲]

فارسی شعری روایت کے حلقۂ اثر میں ہونے کے نتیجے میں غالب کا ابتدائی دورِ شاعری مبالغے اور غلو کی امثال سے بھرا نظر آتا ہے۔ نمونے کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا [۱۶۳]

مَیں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا [۱۶۴]

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا [۱۶۵]

اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز
جوہرِ آئینۂ کو طوطیِ بسمل باندھا [۱۶۶]

واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیر خرام
گریہ سے یاں پنبہ بالش کفِ سیلاب تھا [۱۶۷]

میں نے روکا رات غالب کو وگرنہ دیکھتے
اس کے سیلِ گریہ میں گردوں کفِ سیلاب تھا [۱۶۸]

الغرض غالب کے کلام میں صنائع معنوی کو کمالِ فن کے ساتھ بخوبی برتا گیا ہے جو ان کی شاعری کو رفعتِ تخیّل کے اعلیٰ مرتبے پر فائز کر دیتا ہے۔ صنعت گری سے ان کی شاعری میں آورد کا شائبہ نہیں ملتا بلکہ تمام صنائع شاعری کا فطری جز و معلوم دیتی ہیں۔

پہلوداری / ذو معنویت:

علمِ بدیع میں کئی صنائع بیک وقت ایسی ہیں جو کلام کی پہلوداری اور ذو معنویت کی طرف اشارہ

کرتی ہیں۔ مثلاً:

- ایہام۔
- ادماج۔
- محتمل الضدین وغیرہ۔

لیکن ان تینوں صنائع میں لطیف سا فرق بھی موجود ہے۔ مثلاً ایہام میں ایک ہی لفظ سے دو معنی مراد لیے جاتے ہیں، جب کہ ادماج میں پورے کلام سے دوہرے معنی اخذ کیے جاسکتے ہیں، بلا اس اہتمام کے کہ دوسرے معنی کی صراحت بھی کی جائے۔ لیکن ادماج کے برعکس محتمل الضدین میں پورے کلام سے جو دو معنی اخذ کیے جاتے ہیں وہ ایک دوسرے سے یکسر مختلف ومتضاد ہوتے ہیں۔ غالب نے ان تمام صنائع کو بڑی مہارت سے جزوِ کلام بنایا ہے کیونکہ ان کی بنیادی دلچسپی کلام کو ذومعنی اور پہلو دار بنانے سے تھی۔ ہر لفظ کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنانے کے لیے اور اپنے تصورات وتخیلات کی گونا گونی کو معرضِ اظہار میں لانے کے لیے انھیں لامحالہ نئے پیرائے اختیار کرنا ہی تھے۔ ان کی رائے میں:

کثرتِ انشائے مضمونِ تحیّر سے اسدؔ

ہر سرِ انگشت نوکِ خامۂ فرسودہ ہے [۱۶۹]

غالب وفورِ معنی کی غرض سے شاعری میں کوئی نہ کوئی بات ماورائے سخن کہنے کے قائل تھے۔ غلام رسول مہر مقدمۂ خطوطِ غالب میں رقم طراز ہیں:

> "...زبان کی لطافت، الفاظ کی موزونی، بیان کے حسن اور تراکیب کی دلآویزی کے اسرار ان پر روشن ہو چکے تھے۔ وہ معنی کے دریا کو عبارت کے کوزے میں بند کرنے کی ہنرمندی میں کمال بہم پہنچا چکے تھے۔ ادب میں یہ مقامِ بلند ہر صاحبِ تحریر اور ہر اہلِ قلم کو میسر نہیں آتا۔ لفظوں کو جوڑ کر فقرے تیار کر لینا یا پیشِ نظر مطالب کو الفاظ کا لباس پہنا دینا آسان ہے، لیکن لفظوں کی معنویت کے دقائق کا صحیح اندازہ کرتے ہوئے ان سے موقع ومحل پر کام لینا سہل نہیں۔" [۱۷۰]

کلامِ غالب تہ داری، پہلوداری اور ذومعنویت سے عبارت ہے۔ ان کا نظریۂ شعر وفورِ معنی اور معنی آفرینی پر استوار تھا۔ چنانچہ انھوں نے کلام کو پہلو دار بنانے کے لیے اُن صنائع معنوی کا انتخاب کیا جو اس سلسلے میں ان کی بھرپور معاونت کر سکتی تھیں۔ مثلاً:

صنعتِ ادماج کی چند امثال ملاحظہ کیجیے:

کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز

کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟ [۱۷۱]

اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ اگر اس سے جان عزیز رکھوں گا تو وہ ایمان لے لے گا اس لیے جان کو عزیز نہیں رکھتا۔ اور دوسرے معنیٔ لطیف یہ ہیں کہ اس بت پر جان قربان کرنا ہی تو اصل ایمان ہے۔ تو

کیا مجھے ایمان عزیز نہیں جو اس سے جان عزیز رکھوں؟

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں ۱۷۲

بظاہر ایک معنی تو یہ ہیں کہ تیرے سرو قامت کے مقابلے میں فتنۂ قیامت بھی کمتر ہے۔ اور معنیٔ لطیف یہ ہیں کہ فتنۂ قیامت جو ایک بہت بڑا فتنہ ہوگا، وہ تیرے سرو قامت ہی سے تراشا گیا ہے اس لیے وہ بمنزلہ ایک قدِ آدم ترے قامت سے کم رہ گیا ہے۔

اُلجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیونکر ہو ۱۷۳

یعنی اگر شہر میں تم جیسا حسین اور نازک مزاج کوئی اور بھی موجود ہوتا تو شہر کا کیا انجام ہوتا۔ جبکہ ایک دوسرے معنی یہ ہیں کہ تمھاری نازک مزاجی اور حسن پر غرور تو آئینے میں خود اپنا عکس بھی گوارا نہیں کرتی۔ تو اگر شہر میں کوئی دوسرا تم جیسا حسین اُور موجود ہوتا تو تم کیا قیامت برپا کرتے؟

کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق
ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد ۱۷۴

بظاہر شاعر کو دعویٰ ہے کہ اس کے مرنے کے بعد شرابِ عشق کا طلب گار کوئی نہ رہا اور ساقی کو بار بار صلا دینے کی ضرورت پڑ رہی ہے جب کہ دوسرے معنی یہ ہیں کہ ساقی للکار رہا ہے کہ ہے کوئی شرابِ عشق کا طلب گار؟ لیکن جب کوئی اس کی آواز پر لبیک نہیں کہتا تو اس کی للکار مایوسی اور خود کلامی کے پیرائے میں ڈھل جاتی ہے۔

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا وطن سے دور
رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم ۱۷۵

اس کے دو معنی ہیں: ایک تو یہ کہ دیارِ غیر میں کوئی میرا محرم و شناسا نہیں تھا اس لیے بے کسی کے عالم میں جو موت آئی تو کچھ زیادہ ذلّت و رسوائی نہ ہوئی۔ جب کہ معنیٔ لطیف یہ ہیں کہ وطن سے دور مرنے میں بے کسی نے میری عزت رکھ لی ورنہ وطن میں مرتا تو بے کسی کا بہانہ بھی کام نہ آتا۔

ایک ہی کلام سے دو مختلف معنوی جہات کے حصول کا قرینہ غالب کو خوب آتا تھا۔ اس سلسلے میں ادماج کے ساتھ ساتھ محتمل الضدین کی امثال بھی کلامِ غالب میں اکثر مل جاتی ہیں جہاں ایک ہی بات سے غالب نے دو متضاد و مختلف معنی اختراع کیے ہیں۔ مثلاً چند اشعار بطورِ مثال دیکھیے:

سر اُڑانے کے جو وعدے کو مکرّر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو ۱۷۶

اس شعر میں ذو معنی لفظ ''سر کی قسم'' ہے، جس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ ہمیں قسم ہے تیرا سر ضرور اڑائیں گے،

جبکہ بطورِ محاورہ دوسرا مطلب اس کے بالکل برعکس ہے کہ ہم کو تیرے سر کی قسم ہے یعنی تیرا سر ہرگز نہ اڑائیں گے۔

کلامِ غالب کی یہ وہی خوبی ہے جس کی طرف مولانا حالی نے ''یادگارِ غالب'' میں اوّل اوّل توجہ مبذول کروائی اور جسے سراہتے ہوئے ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے یہ بیان دیا کہ:

''غالب میں حالی نے یہ صنعت دریافت کر کے گویا کولمبس کی طرح کا ایک کارنامہ انجام دیا ہے۔''۱۷۷

''یادگارِ غالب'' میں حالی نے غالب کے کلام کی اس خوبی کو متعارف کرواتے ہوئے لکھا ہے:

''مرزا کی طرزِ ادا میں ایک خاص چیز ہے جو اَوروں کے ہاں بہت کم دیکھی گئی ہے اور جس کو مرزا اور دیگر ریختہ گویوں کے کلام میں مابہ الامتیاز کہا جاسکتا ہے۔ ان کے کثیر اشعار کا بیان ایسا پہلو دار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس کے کچھ اَور معنی مفہوم ہوتے ہیں مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں، جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنوں پر قناعت کر لیتے ہیں، لطف نہیں اٹھا سکتے۔''۱۷۸

اس سلسلے میں حالی نے چند اشعار بطورِ حوالہ رقم کیے ہیں۔ مثلاً:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ۱۷۹

اس شعر سے جو معنی فوراً متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے یعنی خوف معلوم ہوتا ہے۔ مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس کے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہیں ہوگی مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے۔۱۸۰

حالی کے خیال میں قرأتِ متن بھی کلامِ غالب کے معنیاتی تنوّع کا سبب بنتی ہے۔ مثال کے طور پر اس شعر کے معنی لہجے اور طرزِ ادا کے نتیجے میں یکسر بدل جاتے ہیں۔

کون ہوتا ہے حریفِ مردِ افگنِ عشق
ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد ۱۸۱

اس شعر کو اگر بیک وقت للکارنے اور بلانے کے انداز میں پڑھیں تو معنی کی سطح کچھ اَور ہوتی ہے جب کہ مایوسی، خودکلامی اور افسوس کے لہجے میں پڑھیں تو ایک دوسرے معنی کا حصول ہوتا ہے۔ بالخصوص خودکلامی کے انداز میں شعر کی قرأت بے چارگی، حیرت و استعجاب، طنز اور قولِ محال کی عکاسی کرتی نظر آتی ہے۔

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں ۱۸۲

اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ معشوق کو یا تو ہماری خاطر ایسی عزیز تھی کہ اگر بالفرض فرشتہ بھی ہماری نسبت کوئی گستاخی کرتا تو اس کو گوارا نہ ہوتی اور یا اب ہم کو بالکل نظر سے گرا دیا گیا ہے۔ اور دوسرے عمدہ معنی یہ ہیں کہ اس شعر میں آدم علیہ السلام اور فرشتوں کے اُس قصے کی طرف اشارہ ہے جو قرآن مجید میں مذکور ہے کہ جب خدا تعالیٰ نے آدم علیہ السلام کو پیدا کرنے کا ارادہ ظاہر کیا تو فرشتوں نے کہا: ''کیا تُو دنیا میں اُس شخص یعنی اُس نوع کو پیدا کرنا چاہتا ہے جو اس میں فساد اور خوں ریزی کرے؟'' وہاں سے ارشاد ہوا کہ: ''تم نہیں جانتے جو کچھ میں جانتا ہوں'' اور پھر آدم سے ان کو زک دلوائی اور حکم دیا کہ آدم کو سجدہ کریں۔ کہتا ہے کہ ہم آج دنیا میں کیوں اس قدر ذلیل ہیں کل تک تو ہماری ایسی عزت تھی۔[۱۸۳]

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا

بس چپ رہو، ہمارے بھی منہ میں زبان ہے[۱۸۴]

''ہمارے بھی منہ میں زبان ہے'' اس میں دو معنی پوشیدہ ہیں، ایک یہ کہ ہمارے پاس ایسے ثبوت ہیں کہ اگر بولنے پر آئے تو تم کو قائل کر دیں گے۔ اور دوسرے شوخ معنی یہ ہیں کہ ہم زبان سے چکھ کر بتا سکتے ہیں کہ غیر نے بوسہ لیا ہے یا نہیں لیا۔[۱۸۵]

زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے

دیکھوں اب مر گئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے[۱۸۶]

''کون اٹھاتا ہے مجھے'' اس کے دو معنی ہیں؛ ایک تو یہ کہ زندگی میں تو مجھے محفل سے اٹھا دیتے تھے، اب مرنے کے بعد دیکھوں مجھے وہاں سے کون اٹھاتا ہے۔ اور دوسرے معنی یہ کہ محفل سے تو اٹھا دیتے تھے، دیکھوں اب میرا جنازہ کون اٹھاتا ہے۔[۱۸۷]

ہے ہَوا میں شراب کی تاثیر

بادہ نوشی ہے باد پیمائی[۱۸۸]

یہ شعر بہار کی تعریف میں ہے۔ اس میں ''باد پیمائی'' کے لفظ نے دو معنی پیدا کر دیے ہیں۔ ''باد پیمائی'' عبث کام کرنے کو بھی کہتے ہیں۔ پس ایک معنی تو اس کے یہ ہیں کہ فصلِ بہار کی ہوا ایسی نشاط انگیز ہے کہ گویا اس میں شراب کی تاثیر پیدا ہو گئی ہے اور جب کہ یہ حال ہے تو بادہ نوشی محض باد پیمائی یعنی فضول کام ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ باد پیمائی کو مبتدا اور بادہ پیمائی کو خبر قرار دیا جائے اور جس طرح بادہ پیمائی کے معنی بادہ خواری کے ہیں، اسی طرح باد پیمائی کے معنی ہوا کھانے کے لیے جائیں۔ اس صورت میں یہ مطلب نکلے گا کہ آج کل ہوا کھانا بھی شراب پینا ہے۔[۱۸۹]

غالب کی پہلودار شاعری تہہ در تہہ معنویت کا شاہکار ہے۔ وہ خیال کو سیدھے سادھے، سپاٹ اور عام انداز میں کہہ دینے کے قائل نہیں تھے بلکہ طلسمِ معنی میں اضافے کے لیے رمز و ایما، استعارہ و کنایہ اور دیگر صنائع لفظی و معنوی کے فن کارانہ استعمال کو کمالِ سخن خیال کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ نہ صرف

شاعر بلکہ قاری کے ذوق وفہم پر بھی اصرار کرتے تھے کیونکہ دیدۂ بینا کے بغیر اصل مفہوم تک رسائی ممکن ہی نہیں، یعنی:

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کُل
کھیل لڑکوں کا ہوا ، دیدۂ بینا نہ ہوا [۱۹۰]

قاری غالب کی شاعری کا مطلب جب اور جس موڈ میں کرتا ہے، معنویت کی نئی تہیں اور امکانِ معنی کے نئے دریچے کھلتے چلے جاتے ہیں۔ ان کی شاعری کا یہی وصف انھیں آفاقیت کے منصب پر فائز کرتا ہے۔ ہر عہد اور ہر زمانے میں شارحینِ غالب نت نئی شرحیں لکھ کر تعبیرِ متن کے نئے نئے امکانات سامنے لاتے رہے ہیں۔ لیکن تعیّنِ معنی کا مرحلہ حتمی طور پر طے نہیں ہو پاتا۔ مطالب کی کوئی ایک جہت سامنے لائی جائے تو نئے معنوی امکانات واضح اور روشن دکھائی دینے لگتے ہیں۔ یہی ان کے فن کی عظمت اور بقا کی دلیل ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی طرزِ غالب کی اس معنی خیزی کی برقی رو سے مشابہت دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''غالب نے اپنے جذبات وخیالات کی بجلی کو الفاظ کی دھات میں منتقل کر دیا ہے۔ ہر لفظ شاک کا نقطہ اور ہر شعر بہتی بجلی بن گیا ہے... اس میں وہ صفت ہے جسے ٹی-ایس-ایلیٹ Grows on you کے الفاظ سے ادا کرتا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کے پورے معنی سمجھ میں آنے سے پہلے ہی معنی کے اندر چھپی ہوئی موسیقی سے کیف کا عالم طاری ہو جاتا ہے اور پھر شعر کے معنی کی لطافتیں ہم پر ظاہر ہونا شروع ہوتی ہیں اور اس کی برقیت ہمارے دل ودماغ کے تاروں میں بہنے لگتی ہے۔ یہاں ہر لفظ ایک زندہ، باشعور آدمی کی طرح لاتعداد پہلو رکھتا ہے....'' [۱۹۱]

کلامِ غالب کی تہ در تہ معنویت شعر کو ہمہ گیر اور وسعتِ بے کراں سے ہم کنار کر دیتی ہے اور فنی اور جمالیاتی اعتبار سے معنویت کے نئے زاویے متعارف کرواتی ہے۔ وہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی بھر دینے کے قائل تھے۔ غالب کے مکاتیب اور ان کے شاگردوں کے کلام پر دی گئی اصلاحیں اس حقیقت کا اعتراف ہیں کہ وہ شعر میں معنی آفرینی، نادر خیالی اور مضامینِ بلند کے قائل تھے۔ مثلاً اپنے اس شعر کی بابت کہ:

حسن اور اُس پہ حسنِ ظن، رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے ، غیر کو آزمائے کیوں؟ [۱۹۲]

لکھتے ہیں:

''مولوی صاحب! کیا لطفِ معنی ہیں؟ داد دینا۔ حسنِ عارض اور حسنِ ظن دو صنعتیں محبوب میں جمع ہیں، یعنی صورت اچھی ہے اور اُس کا گمان صحیح ہے، خطا کبھی نہیں کرتا اور یہ گمان اُس کو بہ نسبت اپنے ہے کہ میرا مارا کبھی نہیں بچتا اور میرا تیرِ غمزہ کبھی خطا نہیں کرتا۔ پس جب اُس کو اپنے اوپر ایسا

بھروسہ ہے تو رقیب کا امتحان کیوں کرے؟ اور حسنِ ظن نے رقیب کی شرم رکھ لی... اگر پائے امتحان درمیان میں آتا تو حقیقت کھل جاتی...۔''۱۹۳

غالب کی معنی آفرینی کو ان کے عہد کے لوگ سمجھنے سے قاصر رہے۔ اس کا شکوہ کرتے ہوئے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''ایک کم ستر برس دنیا میں رہا... ایک اردو کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا، ایک فارسی کا دیوان دس ہزار کئی سو بیت کا، تین رسالے نثر کے، یہ پانچ نسخے مرتب ہو گئے۔ اب اور کیا کہوں گا؟ مدح کا صلہ نہ ملا، غزل کی داد نہ پائی، ہرزہ گوئی میں ساری عمر گنوائی۔''۱۹۴

ایک مکتوب میں مرزا تفتہ کو نشستِ معنی ملحوظ رکھنے کی تلقین کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''میں نے مانا تمھاری شاعری کو... یہ جو تم نے التزام کیا ہے ترصیع کی صنعت کا اور دو لخت شعر لکھنے کا، اس میں ضرور نشستِ معنی بھی ملحوظ رکھا کرو اور جو کچھ لکھو اس کو دوبارہ سہ بارہ دیکھا کرو۔''۱۹۵

غالب جدتِ فکر اور ندرتِ خیال کے قائل تھے اور اسی وصفِ شاعری نے انھیں بقائے دوام کے دربار میں جگہ دلوائی۔ بقولِ ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

''جو چیز غالب کو اردو غزل کا مجددِ اعظم کہلواتی ہے اور جس کے سبب وہ شاعر امروز سے زیادہ شاعرِ فردا کہلانے کے مستحق ہیں، وہ ان کے فکر و خیال کی تازگی و ندرت ہے۔ ایسی تازگی اور ایسی ندرت جو گردشِ ماہ و سال اور کہنگی کے اثر سے ہمیشہ محفوظ رہے گی بلکہ امکان اس کا ہے کہ جیسے جیسے انسانی شعور بالغ و پختہ ہوتا جائے گا، افکارِ غالب کی تازگی اور ان کے اسلوب کی رعنائی کچھ اور نکھرتی محسوس ہو گی۔''۱۹۶

معنی آفرینی اور تجددِ فکر کے حوالے سے چند اشعار دیکھیے:

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر ۱۹۷

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا ۱۹۸

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا؟ ۱۹۹

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا ۲۰۰

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو ۲۰۱

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ مِلا نہ دیا ہو شراب میں ۲۰۲

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود
قبلے کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں ۲۰۳

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں ۲۰۴

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اے مرگ
رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے ۲۰۵

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں ، پیالہ و ساغر نہیں ہوں مَیں ۲۰۶

نقش ، فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا ۲۰۷

شوق ہر رنگ رقیبِ سروساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا ۲۰۸

لبِ عیسیٰ کی جنبش کرتی ہے گہوارہ جنبانی
قیامت کشتۂ لعلِ بتاں کا خوابِ سنگیں ہے ۲۰۹

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا ۲۱۰

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے ۲۱۱

یہ محض چند امثال ہیں کہ غالب نے معنوی تہہ داری اور وسعتِ معانی کے لیے کیا کیا مضامین اختراع کیے ہیں۔ غور کریں تو ان کا پورا دیوان ''مضامینِ نو کے انبار'' سے بھرا نظر آتا ہے۔
یہ ایک مسلّمہ حقیقت ہے کہ غالب نے کلام کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' بنانے کے لیے معنی آفرینی کو اپنا اصل ہتھیار بنایا ہے۔ مشرقی شعریات میں معنی آفرینی کو وصفِ شاعری خیال کیا جاتا رہا ہے۔ غالب کے نظریاتِ سخن میں بھی شاعری کی اصل کلید الفاظ نہیں معنی ہیں۔ ان کے نزدیک بامزہ شعر وہ ہیں جس میں بیک وقت معنی کی کئی تہیں پوشیدہ ہوں۔ بظاہر شعر کے معنی کچھ نظر آئیں لیکن غور کرنے پر شعر زیادہ معنی خیز محسوس ہو۔ اصطلاحاً اسی وصفِ شعر کو معنی آفرینی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی ''شعرِ شور انگیز'' میں معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کو شعریات کی اصل بنیاد قرار دیتے ہیں اور اس

وصفِ شاعری کی وضاحت کچھ اس طور کرتے ہیں:

> ''معنی'' سے مراد ''معنی آفرینی'' ہے۔ معنی آفرینی اور مضمون آفرینی الگ الگ چیزیں ہیں۔ مضمون آفرینی سے مراد ہے (۲) کوئی نیا مضمون پیدا کرنا (۳) کسی پرانے مضمون میں کوئی نیا پہلو نکالنا، یا (۳) کسی پرانے مضمون کو نئے ڈھنگ سے بیان کرنا۔
>
> معنی آفرینی کا مطلب ہے (ا) کسی شے کی حقیقت میں نئے معنی دریافت کرنا (۲) کلام کے معنی بظاہر کچھ ہوں، لیکن غور کریں تو کچھ اور معنی نکلیں۔ (۳) کلام کے ایک معنی ظاہر ہوں، لیکن غور کریں تو معلوم ہو کہ اس میں متعدد معنی ہیں۔ (۴) کلام ظاہر اور بیّن طور پر کثیر المعنی ہو۔ یا (۵) کلام میں ایسی رعایتیں ہوں جن سے نئے معنی کا قرینہ نکلے۔''[۲۱۲]

فاروقی کے خیال میں یہ دونوں اصطلاحات ہند ایرانی شعرا اور بڑی حد تک اردو شعرا کی وضع کی ہوئی ہیں۔ پرانے ایرانی ماہرینِ شعریات مضمون اور معنی میں فرق نہیں کرتے تھے... لیکن اٹھارویں صدی کا آغاز ہوتے ہوتے اردو والوں نے مضمون اور معنی کی تفریق کو تسلیم کر لیا تھا۔[۲۱۳]

اگر ان دونوں اصطلاحات کی روشنی میں کلامِ غالب کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے ہاں مضمون آفرینی اور معنی آفرینی دونوں کی امثال بکثرت موجود ہیں۔ پامال مضامین کو نیا آب و رنگ دینا، روایتی مضامین سے نئے معانی کشید کرنا اور زورِ تخیل سے معانی کی نئی دنیائیں تسخیر کرنا غالب کی طبعِ نکتہ جُو اور شعری فطانت کی دلیل ہے۔ انھوں نے اپنے مکاتیب میں اپنی طبیعت کے اقتضا سے نئی بات نکالنے اور مضامینِ نو اختراع کرنے کا اعتراف بارہا کیا ہے۔ انھیں غزل کے فرسودہ مضامین کو فلسفہ وحکمت اور تصوف کے رنگ میں رنگ دینے کا کمال آتا ہے۔ ان کے نزدیک ملکۂ شاعری محض قافیہ پیمائی نہیں بلکہ معنی آفرینی ہے۔ جو لوگ ظاہری معنوں پر اکتفا کر لیتے ہیں ان کی رسائی ''گنجینۂ معنی'' تک کسی طور ممکن نہیں جیسا کہ ان کے عہد کے لوگ اپنی کوتاہ نظری، کم علمی اور کور ذوقی کی بنا پر کلامِ غالب کی شاعرانہ خوبیوں اور معنیٔ بلند کو سمجھنے اور سراہنے میں ناکام رہے۔ غالب نے انھی معنوں میں اپنی شاعری کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' قرار دیا ہے کہ اس کے ظاہری معنوں کے پسِ پردہ متعدد نئے معنی بیک وقت موجود ہوتے ہیں لیکن طلسمِ خیال اور کثیر المعنویت تک رسائی بصیرت، غور و فکر اور تدبّر کے بغیر کارِ محال ہے۔ بقولِ سید مشکور حسین یاد:

> ''غالب کے اشعار کی تفہیم کے لیے ایک ایک لفظ پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ وہ کہیں سے کوئی خیال بھی لیتا ہے تو اپنے ایک دو الفاظ کے اضافے سے اسی خیال کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتا ہے۔ غالب صرف یہی نہیں کرتا، بعض اوقات اصل شعر کے مصرع میں ایک دو لفظ کم کر کے بھی معنی کا رخ بدل کر رکھ دیتا ہے... اس کے ہاں وسعتِ خیال اور وسعتِ معنی کے طور طریقے عجیب عجیب انداز کے ہیں کہ جنھیں معلوم کر کے آدمی حیران رہ جاتا ہے۔''[۲۱۴]

اسلوبیاتِ غالب کی طُرفگی اور ندرت اسی میں ہے کہ شعر کے ہر لفظ کے پس پردہ ایک نیا جہانِ معنی آباد ہے۔ غالب کے اس وصفِ شاعری کو سمجھنے کے لیے مطلعِ سرِ دیوان کی مثال ہی کافی ہے کہ غالب کی اپنی کی ہوئی شرح اور وضاحت کے باوجود ہر دور کا شارح اس شعر کے نوع بہ نوع معنی اخذ کرنے میں مصروف ہے اور مفہوم کی نئی نئی جہتیں ہیں کہ کھلتی ہی چلی جاتی ہیں۔ مطلعِ سرِ دیوان ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا

کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا ۲۱۵

غالب اس شعر کی تشریح مولوی عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں کچھ اس طور پیش کرتے ہیں:

''ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، جیسے مشعل دن کو جلانا یا خون آلود کپڑے بانس پر لٹکا کر لے جانا۔ پس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخیٔ تحریر کا فریادی ہے جو صورتِ تصویر ہے، اس کا پیرہن کاغذی ہے۔ یعنی ہستی اگرچہ مثلِ تحریر اعتبار محض ہو، موجبِ رنج و ملال و آزار ہے۔''۲۱۶

بعض شارحین و ناقدین نے غالب کی شرح سے اختلاف کیا اور کچھ نئے مفاہیم کی طرف انگشت نمائی کی۔ مثلاً نظم طباطبائی کو شرحِ غالب سے یہ اختلاف ہے کہ:

''...مصنف کا یہ کہنا کہ ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، مَیں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سنا۔ اس شعر میں جب تک کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فنا فی اللہ ہونے کا شوق اور ہستیٔ اعتباری سے نفرت ظاہر ہو اُس وقت تک اسے بامعنی نہیں کہہ سکتے... وزن و قافیہ کی تنگی سے بعض ضروری لفظوں کی گنجائش نہ ہوئی اور شاعر سمجھا کہ مطلب ادا ہو گیا تو جتنے معنی شاعر کے ذہن میں رہ گئے اس کو المعنی فی بطن الشاعر کہنا چاہیے۔''۲۱۷

دورِ جدید کے شارحین کو نظم طباطبائی سے اختلاف ہے کیونکہ تحقیق کی روشنی میں کاغذی پیراہن پہن کر دادخواہی کی مشہور ایرانی رسم مختلف حوالوں سے ثابت ہے۔ این میری شمل ''شاعری اور خطاطی'' کے حوالے سے لکھے گئے ایک تحقیقی مضمون میں کلامِ غالب سے برآمد جہات کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

''غالب اپنے تمام استعاروں کی طرح خطاطی سے مستعار پیکروں کے اعتبار سے اس روایت کے بالکل آخری سرے پر کھڑے ہیں جو ہزاروں سالوں پر پھیلی ہوئی ہے... مطلعِ سرِ دیوان، غالب کی اختراعی صلاحیت اور کلاسیکی استعاروں کو استعمال کرنے کے ہنر کی اچھی مثال ہے۔''(۲۱۸)

اس شعر کے ہر لفظ پر مفصل تحقیق موجود ہے۔ مثلاً لفظ ''نقش'' کے حقیقی و مرادی معنوں کی روشنی میں معنی کی نئی جہات کا تعین کیا گیا کیونکہ 'نقش' فارسی کا ایک کثیر المفہوم لفظ ہے۔ اتنے کثیر المفہوم لفظ کو مظاہرِ کائنات سے مخصوص کرنے کا جواز صرف یہ ہے کہ مرزا غالب نے اس سے یہی معنی مراد لیے تھے

لیکن اگر ہم شعر کی تعبیر 'نقش' کے مرادی معنی سے شروع کرنے کے بجائے متن کے ایک دوسرے کلیدی لفظ ''تحریر'' کی تشریح و وضاحت سے شروع کریں تو متن کے تمام کلیدی الفاظ کے مفہوم کی ایک اور جہت برآمد ہوتی ہے۔[۲۱۹]

شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے میں:

''نقش دراصل انسان ہے جو صورتِ تصویر بے زبان ہے اور زبانِ بے زبانی سے یہ فریاد کر رہا ہے کہ ہمیں کس نے بتلائے آزار کیا؟... نقش بے زبان ہوتا ہے اور بے زبانی ہی اس کے فریادی ہونے کی دلیل ہے۔ اس طرح کا قولِ محال غالب کو بہت عزیز تھا۔''[۲۲۰]

مطلع سرِ دیوان کا لفظ ''شوخی'' بھی کثیر المعنویت کی عمدہ مثال ہے۔ بقولِ قاضی افضال حسین:

''مسئلہ یہ ہے کہ ''نقش'' کی طرح ''شوخی'' کا بھی کوئی قطعی مفہوم نہیں۔ اس کے تلازموں میں توجہ، بے نیازی، تیزی، شدّت کے علاوہ وفور اور کثرت کا مفہوم بھی شامل ہے۔ خود غالب نے شوخی کو مختلف الفاظ کے ساتھ ترکیب دے کر اس لفظ کی مختلف تعبیرات کا انتہائی فن کاری سے استعمال کیا ہے۔''[۲۲۱]

مطلع سرِ دیوان میں لفظ ''کس کی'' بھی طالبِ توجہ ہے۔ بعض شارحین نے اسے استعجابیہ اور بعض نے استفہامیہ قرار دیا ہے۔ فاروقی ''تفہیم غالب'' میں رقم طراز ہیں:

''... پہلے مصرعے کا کلیدی فقرہ ''کس کی'' ہے، یعنی ابھی یہ بات پایۂ ثبوت کو نہیں پہنچی کہ وہ کون سی ہستی ہے جس کی شوخیِ تحریر کے خلاف نقش فریادی ہے... مصرعِ اولیٰ میں ''کس کی'' استعجابیہ سے زیادہ استفہامیہ ہے۔''[۲۲۲]

استفہامی کلمات میں امکانِ معنی کی جہات کی کثرت ہوتی ہے جسے فاروقی شعر کے ''انشائیہ اسلوب'' کا نام دیتے ہیں۔ ان کی رائے میں:

''... بیان دو طرح کے ہوتے ہیں: (۱) خبریہ (۲) انشائیہ۔ خبریہ بیان وہ ہے جس کے اوپر جھوٹ یا سچ کا حکم لگ سکے۔ انشائیہ بیان وہ ہے جس پر جھوٹ یا سچ کا حکم نہ لگ سکے۔ مثلاً یہ بیان خبریہ ہے ''مَیں انسان ہوں'' ... مندرجہ ذیل بیانات انشائیہ ہیں ''کیا مَیں انسان ہوں؟'' ''انسان بنو'' ''کاش وہ انسان ہوتا'' ظاہر ہے کہ ان بیانات کے اوپر جھوٹ یا سچ کا حکم نہیں لگ سکتا۔ چونکہ انشائیہ بیانات میں معنی کے امکانات کی کثرت ہوتی ہے اس لیے انشائیہ بیان کو خبریہ بیان پر ترجیح دیتے ہیں۔''[۲۲۳]

غالب چونکہ معنوی تہہ داری کے قائل تھے اس لیے انھوں نے جا بجا استفساری اسلوب کو ہی ترجیح دی ہے۔ قاضی افضال حسین مطلعِ دیوان کو وفورِ معنی اور ہمہ جہتی کے لحاظ سے غالب کی تخلیقی فطانت کا مظہر قرار دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

''... مطلع کا ہر اہم لفظ مفہوم کی کثیر جہات کے سبب ایک دوسرے سے اتنی سطحوں پر مربوط

ہے کہ سبب اور نتیجے والی نثری منطق اس تخلیقی وفور کی تحدید نہیں کر سکتی... دیوان کے پہلے ہی مطلع میں اپنے تخلیقی طریقۂ کار کی وضاحت اور مثال دونوں پیش کر کے غالب نے گویا اپنے متن کی قرأت کا جہت نما متعین کر دیا ہے۔ یہی اس مطلعِ سرِ دیوان کا امتیاز بھی ہے۔''۲۲۴

معنیاتِ کلامِ غالب کا امتیازی وصف یہی ہے کہ ہر دور کا قاری اپنے تعقّل و وجدان اور اجتماعی شعور کی نشو و نما کے ساتھ ساتھ تعیّنِ معنی کے نئے امکانات تلاش کرنے کی کاوش کرتا ہے اور ہر عہد میں اسلوبیاتِ غالب ایک نیا معنوی تناظر فراہم کرنے لگتا ہے۔ غالب کا یہی وصفِ شعری مطالعۂ غالب اور تفہیمِ غالب کے سفر کو جاری و ساری رکھے ہوئے ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

''...کلامِ غالب کی عہد بہ عہد وسیع تر ہوتی ہوئی معنویتوں کو دیکھتے ہوئے میرا خیال اب بھی یہی ہے کہ غالب نہ صرف یہ کہ دنیا کے عظیم ترین شعرا میں ہیں بلکہ معنی آفریں کلام لکھنے میں، یعنی ایسا کلام لکھنے میں جس میں معنی کے امکانات کی کثرت ہو، دنیا کے بہت کم شعرا ان کے مقابل ٹھہر سکتے ہیں۔''۲۲۵

اختراعی تراکیب کی معنی خیزی:

خیال کا سفر حرف و صوت کی منزل سے گزرتا ہوا لفظ کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔ لفظ کی صورت پذیری کے پسِ پردہ اختراع و ایجاد کی طویل کشمکش کارفرما ہوتی ہے اور ایک ایک لفظ کے پس منظر میں انسان کے ادراک و عرفان اور انکشافِ ذات کی ایک داستان دور تک پھیلی نظر آتی ہے۔ لفظ اپنے دامن میں کیا وسعتیں اور کیسی پہنائیاں پوشیدہ رکھتا ہے، اس کا اندازہ تو اُلوہی لفظ ''کُن فیکون'' کی کارفرمائی سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے جو نیرنگیِ کائنات کی تکمیل کا باعث بنا۔ غالب جیسا زیرک و دانا شاعر لفظوں کی ایمائی قوت کا بھرپور ادراک رکھتا تھا۔ لفظ اور خیال کی کشمکش اسے کبھی کبھی یہ کہنے پر مجبور کر دیتی ہے کہ:

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۲۲۶

یا

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے ۲۲۷

الفاظ کی کم مائیگی اور خیال کی پہنائی غالب کو بعض اوقات ترکیب تراشی پر مجبور کر دیتی ہے۔ گویا انھیں جب ایک لفظ کا دامن کوتاہ نظر آتا ہے تو وہ معنیاتی توسیع کی غرض سے نو بہ نو تراکیب اختراع کرتے ہیں اور لفظوں کو ایک دوسرے سے نسبت دیتے ہوئے ان کا باہمی رشتہ اتنا مضبوط استوار کرتے ہیں کہ وفورِ معنی کے ممکنہ اسالیب اور ''گنجینۂ معنی کے طلسم'' خود بخود کھلتے چلے جاتے ہیں۔ غالب نے

تراکیب سازی کی جو جدتیں اور کمالات دیوانِ اردو میں دکھائے ہیں ان پر بیک وقت گرفت کارِ محال ہے۔ان کا ہر شعر اور ہر مصرع اختراعی تراکیب کی جدّتوں کا ایک دلآویز مرقّع ہے۔کلامِ غالب کی اس معنیاتی توسیع کو سراہتے ہوئے مختار صدیقی اپنے اندازِ خاص میں لکھتے ہیں:

''...غالب ہی نے سکھایا کہ لفظ کی پہنائی پر غور کرو تو تم دیکھو گے کہ سماسے سمک تک سب کچھ اس میں ہے اور اس پہنائی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کو پھیلایا جاسکتا ہے، سکیڑا جاسکتا ہے، ساکت و جامد بھی بنایا جاسکتا ہے اور حرکت و نمو کی وہ بجلیاں بھی اس پہنائی کی رگ رگ میں سموئی جاسکتی ہیں کہ ''ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا'' چنانچہ یہ خیال نہ کرو کہ لفظ کے معنی وہی ہیں جو بقولِ غالب کسی ''مُلّائے مکتبی رامپوری'' کسی قتیل، کسی واقف کے ہاں ہیں۔لفظ میں معنی ڈالے جاتے ہیں، کبھی لہجے سے، کبھی خیال کی قوت سے کہ غالب نے خود ''برا'' کو ''اچھا'' کے معنوں میں استعمال کر دکھایا۔لفظ کے معنی بدلے جاسکتے ہیں جو عالمگیر جنگوں، تحریکوں اور عالمگیر پبلسٹی کے اس کو اکب شکار اور آسمان گیر دور میں ہو رہا ہے اور لفظ میں معنی کبھی زندہ کبھی مردہ کر دیے جاتے ہیں کہ جیسے اب امن کا معنی کچھ نہیں اور جیسے قوت کا معنی اب پائندہ تر کیا جارہا ہے۔''[۲۲۸]

لفظ و معنی کے امکانات کا یہی سلسلہ ہر دور میں کلامِ غالب کو محورِ مطالعہ بنائے ہوئے ہے۔اردو زبان اور ادبیات پر یہ غالب کا فیضانِ خاص ہے کہ انھوں نے اپنے بعد آنے والے تمام شعرا پر گہرے فکری و لسانی نقوش مرتّب کیے۔ان کی تراشیدہ تراکیب آج ہماری زبان و تہذیب کا لازمی جزو بن چکی ہیں۔شعرا، ادبا کلامِ غالب سے یہ تراکیب مستعار لے کر انھیں اپنے شعری مجموعوں، ناولوں، افسانوں اور ڈراموں کے عنوانات اور ناموں سے منسوب کر رہے ہیں کیونکہ ان تراکیب کی رمزیت و معنی خیزی لطیف و عمیق انسانی تجربات اور نوع بہ نوع حقائقِ زیست کی ترجمانی کرنے کی پوری قوت و توانائی اپنے اندر پوشیدہ رکھتی ہیں۔اسی حوالے سے ناقدینِ فن نے انھیں شاعرِ امروز ہی نہیں بلکہ شاعرِ فردا بھی قرار دیا ہے کیونکہ ان کا مجدّدانہ ذہن اور مجتہدانہ رویہ اپنے عہد اور زمانے سے بہت آگے تھا۔اپنی شاعری کی بابت ان کی یہ پیش گوئی درست ثابت ہوئی کہ:

گر شعر سخن بہ دہر آئیں بودے
دیوان مرا شہرتِ پرویں بودے
غالب اگر ایں فنِ سخن دیں بودے
آں دیں را ایزدی کتاب ایں بودے[۲۲۹]

تراکیب سازی کے حوالے سے ذہن میں یہ سوال ابھرتا ہے کہ آخر کوئی شاعر تراکیب کیوں تراشتا ہے؟ ظاہراً اس کا جواب یہی نظر آتا ہے کہ وہ لفظوں کے تال میل سے ایک منفرد پیرایۂ اظہار خلق

کرنا چاہتا ہے۔ اسلوبیاتی تنوع کا رنگ جمانا چاہتا ہے۔

اسلوبیاتِ کلامِ غالب کی انفرادیت ایک طے شدہ حقیقت ہے۔ دراصل غالب تراکیب تراشی سے امکاناتِ معنی کی توسیع چاہتے تھے۔ شعر کی مختصر قلمرو کو وسعت و بیکرانی عطا کرنا اور تنگنائے غزل کو بحرِ ناپید کنار بنانے کے لیے انھیں ایک ایسا پیرایۂ اظہار مطلوب تھا جو مروجہ طرزِ ادا سے ہٹ کر ہو اور رائج اسلوب کے مقابل جدید تر ہو، جس کے توسط سے کم سے کم الفاظ میں معنیٔ کثیر کی ادائیگی ممکن ہو، جو ''تنگنائے غزل'' کو ان کے تخیل کی وسعت کا امین بنا سکے۔ ایک ایسا اسلوب جس کا ایک ایک لفظ ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' ہو، جو سیدھا سادہ اور سپاٹ نہ ہو بلکہ ذو معنی اور پہلو دار ہو۔ اسلوب کی معنیاتی حدود کی توسیع کے لیے انھوں نے ترکیب سازی کی طرف خصوصی توجہ دی۔ فارسی ادبیات اور شعری روایت سے وابستگی نے سونے پر سہاگا کا کام دیا اور اردو زبان کا دامن نئے الفاظ، نئی تراکیب، نئے مضامین اور جدید طرزِ ادا سے مالا مال ہو گیا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی غالب کے نادر تراکیب تراشنے کے رجحان کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ غالب ان تراکیب کے ذریعے:

> ''محض شاندار الفاظ کا نمائشی ذخیرہ تیار نہیں کر رہے ہیں بلکہ اپنے مخصوص مزاج کو مختصر ترین الفاظ میں سمیٹ کر پیش کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ہیرے کی طرح ترشی ہوئی ان تراکیب میں فکر و احساس کا ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر ہمارے سامنے آ جاتا ہے اور تجزیہ ان تراکیب کی اکائی میں سمٹ کر اثر کی شدت میں اضافہ کر دیتا ہے... اگر گزشتہ سو سال کی نظم و نثر کا جائزہ لیا جائے تو یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ یہ تراکیب کتنے مختلف متن اور کتنے مختلف معنی میں کس کس طریقے سے استعمال ہوئی ہیں۔ ان تراکیب کی رمزیت سے طرزِ غالب کی مخصوص فضا مخصوص آہنگ اور مخصوص امیجری جنم لیتے ہیں...''[۲۳۰]

تراکیب سازی شعر و ادب کی دنیا کا پرانا دستور رہا ہے۔ ہر عہد کے شعرا کلام میں فصاحت و بلاغت، شگفتگی و شائستگی اور جدت و نغمگی پیدا کرنے کی غرض سے نت نئی تراکیب تراشتے رہے ہیں اور عربی و فارسی کے تال میل سے زبان کا دامن زرنگار کرتے رہے ہیں۔ بالخصوص عہدِ غالب سے پیشتر جب کہ زبان کی حک و اصلاح کا سلسلہ جاری و ساری تھا شعرا فارسی زبان کے امتزاج سے زبانِ اردو کو تقویت بخش رہے تھے۔ ترکیب سازی کا یہ عمل لسانی اعتبار سے زبان کی وقعت میں اضافہ کر رہا تھا بالخصوص مرکبات کا استعمال نہ صرف لفظوں کو نئی معنویت بخش رہا تھا بلکہ زبان کی اظہاری اور ابلاغی قدروں میں بھی اضافے کا امین تھا۔ بقولِ ڈاکٹر سید محمد عقیل:

> ''غالب کے گرد و پیش ہر طرف لفظ و معنی، بحر و وزن، ترکیب اور محلِ استعمال کی بحثیں ہوا کرتیں۔ خود غالب بھی ایسی بحثوں میں اچھی خاصی دلچسپی لیتے تھے... لیکن ان کی نظریں معنوی اہمیت کی قائل تھیں اور ان کے اشارے اس بات پر دلیل ہیں کہ خیال انھیں زیادہ عزیز تھا جسے وہ

کبھی طرز سے تعبیر کرتے، کبھی نغز گفتاری سے اور کبھی الفاظ کی اہمیت شعر میں اُس وقت تک نہ
مانتے جب تک کہ ان کی فضا پر گنجینۂ معنی کا طلسم محیط نہ ہو۔''[۲۳۱]

گویا ترکیب سازی سے زبان کا ساختیاتی ڈھانچہ یکسر تبدیل ہو جاتا ہے اور لسانی سطح پر صوتی، صوری، صرفی و نحویاتی اور معنیاتی سطح پر تبدیلیوں کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ غالب ادبی روایت کا ایک ایسا شاعر ہے جس نے اردو یعنی زبان ریختہ کی شعری روایت کا بہ نظر غائر تجزیہ کیا۔ میر و سودا کے عہد کی لسانیاتی تبدیلیوں کو بہ نظرِ استحسان بھی دیکھا لیکن آنکھ بند کر کے اس کی پیروی نہیں کی بلکہ اپنے لیے ایک مختلف اسلوب اختیار کیا جس میں جدّت بھی ہے اور وسعت بھی۔ لسانی تشکیلات کے سلسلے میں غالب نے جو کردار ادا کیا یہاں کوئی دوسرا شاعر ان کا ہم پلہ نظر نہیں آتا۔ ان کا مجموعۂ اردو لفظی اختراعات وایجادات کا ایک رنگارنگ مرقّع ہے۔ غالب کی ترکیب سازی کے چند شعری نمونے ملاحظہ کیجیے:

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا
بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا[۲۳۲]

لیتا ہوں مکتبِ غمِ دل میں سبق ہنوز
لیکن یہی کہ رفت، گیا اور بود، تھا
ڈھانپا کفن نے داغِ عیوبِ برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگِ وجود تھا
تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسدؔ
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا[۲۳۳]

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے، تم نے کیا مزا پایا[۲۳۴]
دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کے مانند گویا جل گیا
مَیں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل! بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا[۲۳۵]

شوق ہر رنگ رقیبِ سروساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا
بوئے گل ، نالۂ دل ، دُودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا ، سو پریشاں نکلا
اے نو آموزِ فنا ہمّت دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا[۲۳۶]

دھمکی میں مر گیا جو ، نہ بابِ نبرد تھا
عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا
تالیفِ نسخہ ہائے وفا کر رہا تھا میں
مجموعۂ خیال ابھی فرد فرد تھا[۲۳۷]

شمارِ سُبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بہ یک کف بُردنِ صد دل پسند آیا
بہ فیضِ بے دلی نومیدیٔ جاوید آساں ہے
کشائش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا[۲۳۸]

دل گزرگاہِ خیالِ مے و ساغر ہی سہی
گر نفس جادۂ سر منزلِ تقویٰ نہ ہوا
ہوں ترے وعدہ نہ کرنے میں بھی راضی کہ کبھی
گوش منّت کشِ گلبانگِ تسلّی نہ ہوا[۲۳۹]
مر گیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالب
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

بیاں کیا کیجیے بیدادِ کاوش ہائے مژگاں کا
کہ ہر اک قطرۂ خوں دانہ ہے تسبیحِ مرجاں کا
مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولٰی برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا
ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے
فدل افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا، غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا ۲۴۰
نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا ۲۴۱
سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا
بقدرِ ظرف ہے ساقی! خمارِ تشنہ کامی بھی
جوتو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا ۲۴۲

درج بالا امثال دیوانِ غالب کے چند ابتدائی صفحات سے منتخب کی گئی ہیں۔ مکمل دیوان سے امثال اخذ کرنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔ غالب نے تشکیلِ الفاظ وترتیبِ تراکیب کے لیے جو پیرائے اختیار کیے ہیں ان میں بڑا تنوع موجود ہے۔ کہیں سابقے لگا کر، کہیں لاحقوں کی کارفرمائی سے، کہیں قواعدی اجتہادات کو بروئے کار لاکر، کہیں عطف واضافت اور کہیں ہمزہ کے استعمال سے نئی نئی تراکیب تراشی ہیں، جس سے ان کا کلام معنیاتی لحاظ سے اعلیٰ مرتبے پر فائز نظر آتا ہے۔ کلامِ غالب کی اسی بوقلمونی کو سامنے رکھتے ہوئے ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی انھیں ''خیال بند غالب'' کا خطاب دیتے ہوئے واضح کرتے ہیں کہ:

''...خیال بندی کی راہ معنی آفرینی سے مشکل تر ہے کہ نئے مضمون پیدا کرنے یا پرانے مضامین کے نئے پہلو تلاش کرنے کے لیے قاعدے نہیں ہیں لہٰذا شاعر ہر وقت اس جوکھم میں مبتلا رہتا ہے کہ اس نے تلاش اور فکر بسیار کے بعد جو مضمون حاصل کیا ہے وہ شعر کی دنیا میں ناقابلِ قبول ٹھہرے یا پھر وہ نیا مضمون جو اس نے اپنے ذہن میں پیدا کیا ہے، پوری طرح ادا نہ ہو سکے۔'' ۲۴۳

غالب خیال اور زبان ہر لحاظ سے اس مضمون بندی اور معنی آفرینی میں کامیاب رہے۔ وہ اپنے لسانی شعور سے کام لیتے ہوئے اس حقیقت کو بھانپ چکے تھے کہ اگر زبان محض دلی اور لکھنؤ کے محاورے کی پابند رہی تو اس کی ترقی کی راہیں مسدود ہو جائیں گی۔ زبان کے ارتقا اور بقا کے لیے عصری تقاضوں کے ساتھ ساتھ تغیرات وتبدیلیوں کو جگہ دینا ازبس ضروری ہے۔ اگر لسانی سطح پر عہد بہ عہد تجدید وترقی کے سامان فراہم نہ کیے جائیں تو زبانیں کہنہ اور فرسودہ ہو کر دم توڑ دیتی ہیں۔ غالب نے اپنی طبعی جدت پسندی کے اقتضا سے لسانی تبدیلی کی ضرورت کو محسوس کیا اور اپنے تہ در تہ خیالات کی ترجمانی کے لیے ترکیب سازی سے کام لے کر زبان کی ترقی اور بقا کا راستہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے کھول دیا۔ اسی نسبت سے ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری ''محاسنِ کلام غالب'' میں غالب کی ترکیب سازی پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کے الفاظ کو لعل وجواہر سے بھی گراں بہا قرار دیتے ہیں۔ ان کی رائے کے مطابق:

''...مرزا نے اپنے فلسفیانہ خیالات کے لیے موزوں الفاظ کی تلاش کی تو اُردو کے ذخیرۂ الفاظ کو بہت محدود پایا۔ لیکن قاعدہ ہے کہ جہاں نیا خیال پیدا ہوتا ہے، وہاں نیا لفظ خود بخود پیدا ہو جاتا ہے، ہر جان اپنا جسم خود ہمراہ لاتی ہے۔ مرزا کے خیالات نے اپنے اظہار کے لیے خود الفاظ تیار کر لیے... الفاظ سازی کے فن میں مرزا اجتہادِ کامل کا درجہ رکھتے ہیں...۔''[۲۴۴]

بجنوری کی رائے میں مرزا کے ساختہ الفاظ محض ساختہ نہیں بلکہ ورجل کی مثال آفریدہ ہیں۔ بطورِ مثال غالب کے آفریدہ درج ذیل الفاظ ملاحظہ کیجیے:

دامِ شنیدن، خمارِ رسوم، آتشِ خاموش، جوہرِ اندیشہ، گلبانگ تسلی، شبنمستاں، دریائے مے، پہلوئے اندیشہ، عرقِ نمکداں، خانہ زادِ زلف، زنجیرِ رسوائی، جمع وخرچ دریا، موجِ نگاہ، نبضِ خس، تختۂ فریاد، خلوتِ ناموس، خود داریِ ساحل، شہپرِ رنگ، موجۂ گل، گزرگاہِ خیال، برگِ ادراک، طالعِ خاشاک، آئینۂ انتظار، خسِ جوہر، لذّتِ سنگ، گردشِ رنگ، افشردۂ انگور، شہرِ آرزو، صحرائے دستگاہ، دریا آشنا، محشرِ خیال، مژگانِ سوزن، مژگانِ یتیم، کنگرِ استغنا، سلکِ عافیت، معاشِ جنوں، دامِ تمنا، دریائے بیتابی، وادیٔ خیال، سیاستِ درباں، نسیہ ونقدِ دو عالم، طلسمِ پیچ وتاب، طعنۂ نایافت، جنتِ نگاہ، فردوسِ گوش، کالبدِ صورتِ دیوار، گلستانِ تسلی، چشمِ صحرا، شیرازۂ مژگاں، برخوردارِ بستر، رنگِ فروغ، دامانِ خیال، قلزمِ خوں، غبارِ وحشت، شرارِ جستہ، حبیبِ خیال، دعوتِ مژگاں وغیرہ۔

ان الفاظ کی جدّت آشکارا اور خوبیاں ظاہر ہیں۔[۲۴۵]

غالب کے نادر الفاظ وتراکیب کی فہرست بہت طویل ہے۔ ان کے ہاں ترکیب تراشی ایک فن کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ ان کی تراشیدہ تراکیب اس قدر معنی خیز اور کثیر الجہت ہیں کہ ان کا شماریاتی تجزیہ اور تعدادی تعیّن کوئی آسان بات نہیں۔ ان کی ساختہ وآفریدہ تراکیب نے اردو زبان کے لسانی ڈھانچے میں ایسا لوچ اور لچک پیدا کر دی کہ اس کے دامن سے کم مائیگی کا دھبّا دور ہو گیا بالخصوص شعر کی معنیاتی حدود وسیع سے وسیع تر ہوتی چلی گئیں۔ غالب کی تراشی ہوئی تراکیب اتنی پہلو دار اور تہ در تہ افکار وخیالات کی ترجمان ہیں کہ بعض اوقات ان الفاظ ہی کے بطن سے مزید نئے الفاظ اپنی جلوہ نمائی کرتے دکھائی دینے لگتے ہیں۔ ان تراکیب کے آئینے میں ہم دیکھتے ہیں کہ غالب نے ریختہ کو رشکِ فارسی بنانے کے لیے بجا طور پر اپنی تمام تر توانائیاں صرف کر دی ہیں اور ایک کم مایہ زبان کو مایہ دار بنانے میں اپنا بھرپور کردار ادا کیا ہے۔ انھوں نے لسانی جمود کے خاتمے کے لیے نہ صرف نئے الفاظ خلق کیے بلکہ پرانے الفاظ کے قالب میں بھی زندگی کی نئی روح پھونکی اور انھیں نئے مفاہیم کے ابلاغ کا وسیلہ بنایا اور یہ سارا عمل اس مہارت سے پیش کیا کہ کہیں بھی ادبی روایت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹتا اور کہیں محض لفاظی کا تاثر مرتب نہیں ہوتا۔ بقولِ احمد ندیم قاسمی:

''وہ اگر نئے الفاظ استعمال کرتا ہے تو مروّجہ الفاظ سے دست کش نہیں ہو جاتا بلکہ انھیں نئے نئے معانی کی ایسی ایسی پرتیں بخشتا ہے کہ پرت پر پرت کھولتے چلے جایئے اور نئے سے نئے

مضامین سے لذت یاب ہوتے جایئے... اس کے سادہ الفاظ بڑے ہی پُرکار ہیں یعنی گنجینۂ معنی کے طلسم ہیں۔ سادگی اور پُرکاری کا یہ اتحاد ہی غالب کا اسلوب معیّن کرتا ہے۔"[۲۴۶]

غالب نے اردو زبان کو آزاد اردو بنایا۔ اس کے امکانات کو وسیع کیا، اسے روایت کی دھند سے نکال کر تازگی کی دھوپ سے متعارف کرایا اور یہ غالب ہی کی جرأتِ فنکارانہ کا اعجاز ہے کہ غالب کے نصف صدی بعد ہی اردو کو اقبال جیسا شاعر نصیب ہوا جس نے اردو کی ترسیلِ معانی کی صلاحیتوں کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا...... غالب اور اقبال نے اردو زبان کو جدید الفاظ و تراکیب سے اس طور مالا مال کیا... کہ فکر و خیال کے نئے سے نئے موتیوں سے اپنے عصر اور آنے والے دور کی جھولیاں بھر دیتے ہیں۔[۲۴۷]

دیوانِ غالب کا ہر صفحہ غالب کی جدّتِ تراکیب اور پہلوداریِ الفاظ کا آئینہ دار ہے۔ غالب کی اختراعی تراکیب نے ایک اسلوبیاتی نقاد کے لیے لفظ شماری کے کام کو مشکل بنا دیا ہے۔ شان الحق حقی "کلامِ غالب کا لسانی تجزیہ" میں رقم طراز ہیں کہ:

"...الفاظ کی ٹھیک ٹھیک تعداد طے کرنے میں کچھ پیچیدگیاں ہیں۔ کون سے محاورات یا مرکب افعال کو علاحدہ شمار کیا جائے۔ دونوں افعال الگ الگ شمار ہوں تو مرکب فعل یا محاورہ ان پر مستزاد ہو یا نظر انداز، درآں حالانکہ مرکب افعال یا محاورے کے معنی مصادر کے اصل معنی سے متجاوز ہوتے ہیں۔ جواب دینا، (مایوس کرنا، برطرف کرنا) کے مفہوم نہ جواب میں ہے نہ دینا میں۔ یہی مسئلہ بعض دوسرے کلمات کے بارے میں بھی پیدا ہوتا ہے جیسے کہ فجائیہ کلمات، مت پوچھ! کیا کہوں! یا فقرے: جانے بھی دو، تکلف برطرف... کیجیے "کرنا" کی مغیرہ شکل ہے۔ کیا صرف 'کرنا' مصدر کو گن لینا کافی ہے یا اسے ایک علیحدہ لفظ شمار کیا جائے؟... غالب نے "ہوجیو"، "آئیو" بھی باندھا ہے... یہ بھی لغوی طور پر 'آنا' کا صیغۂ امر ہی ہے۔"[۲۴۸]

شان الحق حقی نے غالب کے لفظی اختراعات اور تراکیب سازی کی جدتوں کو سمیٹنے کی بہت کوشش کی اور آخر اس نتیجے پر پہنچے کہ "محض گنتی ہی اہم نہیں۔ لسانی تجزیۂ کلام سے جو نکتے اور نفسیاتی پہلو ابھرے ہیں وہ اپنی جگہ زیادہ دلچسپ اور پُرمعنی ہیں۔"[۲۴۹]

شان الحق حقی نے غالب کے کلام کا لسانی تجزیہ کرتے ہوئے تراکیبِ غالب کو الف بائی ترتیب کے ساتھ متعیّن کرنے کی جستجو کی ہے۔ یہ کاوش قابلِ قدر سہی لیکن ان کی پیش کردہ فہرستِ تراکیب کو حتمی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ غالب کی لفظی جدّتوں اور اختراعی تراکیب کا مکمل احاطہ ممکن نہیں کیونکہ اگر کسی ایک پہلو سے تعیّنِ تراکیب کیا جائے تو کوئی دوسرا پہلو ابھر کر سامنے آجاتا ہے اور گنجینۂ معنی کے طلسم کو مزید حیرت خیز بنا دیتا ہے۔ غالب کی معنی خیز تراکیب پر مبنی منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے:

بال کشا:

پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موجِ شراب
دے بطِ مے کو دل و دستِ شنا موجِ شراب[۲۵۰]

بتِ عربدہ جُو: صد حیف وہ ناکام کہ اک عمر سے غالب
حسرت میں رہے ایک بتِ عربدہ جُو کی ۲۵۱ؔ

آغوشِ گل: آغوشِ گل کشودہ برئے وداع ہے
اے عندلیب چل، کہ چلے دن بہار کے ۲۵۲ؔ

جلوۂ برقِ فنا: ڈھونڈے ہے اس مغنّیِ آتش نفَس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے ۲۵۳ؔ

جیبِ خیال: جُز زخمِ تیغِ ناز نہیں دل میں آرزو
جیبِ خیال بھی ترے ہاتھوں سے چاک ہے ۲۵۴ؔ

تنگیِ چشمِ حسود: جُز قیس اور کوئی نہ آیا بہ روئے کار
صحرا مگر بہ تنگیِ چشمِ حسود تھا ۲۵۵ؔ

جنوں جولاں: اسد ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سروپا ہیں
کہ ہے سرپنجۂ مژگانِ آہو پشتِ خار اپنا ۲۵۶ؔ

حبابِ موجۂ رفتار: نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے شوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا ۲۵۷ؔ

حنائے پائے خزاں: حنائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی
دوامِ کلفتِ خاطر ہے عیش دنیا کا ۲۵۸ؔ

حریفِ مطلبِ مشکل: حریفِ مطلبِ مشکل نہیں فسونِ نیاز
دعا قبول ہو یارب کہ عمرِ خضر دراز ۲۵۹ؔ

حلقۂ دامِ خیال: ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے ۲۶۰ؔ

خندۂ دنداں نما: ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے
صبحِ وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے ۲۶۱ؔ

خوانِ گفتگو: یہی بار بار جی میں مرے آئے ہے کہ غالب
کروں خوانِ گفتگو پر دل و جاں کی میہمانی ۲۶۲ؔ

خمارِ رسوم و قیود: تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسدؔ
سر گشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا ۲۶۳ؔ

درسِ دفترِ امکاں: یک قدم وحشت سے، درسِ دفترِ امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا ۲۶۴ؔ

دامِ تمنا: خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی ۲۶۵؎

دستِ تہِ سنگ آمدہ: مجبوری و دعوائے گرفتاریٔ الفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے ۲۶۶؎

دریائے بے تابی: نہ اتنا برّشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی ۲۶۷؎

ذوقِ خامہ فرسا: یہ جانتا ہوں کہ تو اور پاسخِ مکتوب
مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا ۲۶۸؎

ذرّہ صحرا دست گاہ: شوق ہے ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز
ذرّہ صحرا دست گاہ و قطرہ دریا آشنا ۲۶۹؎

رقصِ شرر: یک نظر بیش نہیں، فرصتِ ہستی غافل
گرمیٔ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک ۲۷۰؎

رفتۂ رفتارِ دوست: خانہ ویراں سازیِ وحشت تماشا کیجیے
صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتۂ رفتارِ دوست ۲۷۱؎

زانوئے فکر: حسنِ بے پروا خریدار متاعِ جلوہ ہے
آئنہ زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ ہے ۲۷۲؎

زخمِ روزنِ در: نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آبِ تیغِ نگاہ
کہ زخمِ روزنِ در سے ہوا نکلتی ہے ۲۷۳؎

سازِ عشرت: واں ہجومِ نغمہ ہائے سازِ عشرت تھا اسد
ناخنِ غم یاں سرِ تارِ نفَس مضراب تھا ۲۷۴؎

سرمہ مفت نظر: سرمۂ مفت نظر ہوں مری قیمت یہ ہے
کہ رہے چشمِ خریدار پہ احساں میرا ۲۷۵؎

شمعِ ماتم خانہ: غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفَس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم ۲۷۶؎

شبستانِ دلِ پروانہ: باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم ۲۷۷؎

صورت خانۂ خمیازہ: شب خمارِ شوقِ ساقی رستخیز اندازہ تھا
تا محیطِ بادہ، صورت خانۂ خمیازہ تھا ۲۷۸؎

طُرّہ گیاہ: غافل بہ وہمِ ناز خود آرا ہے ورنہ یاں
بے شانۂ صبا نہیں طُرّہ گیاہ کا (۲۷۹)

ظلمت کدہ: ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے (۲۸۰)

عیدِ نظارہ: عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا مت پوچھ
عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا (۲۸۱)

غلطی ہائے مضامیں: غلطی ہائے مضامیں مت پوچھ
لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں (۲۸۲)

قمار خانۂ عشق: ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق
واں جو جائیں ، گرہ میں مال کہاں (۲۸۳)

گلدستۂ نگاہ سویدا: حسرت نے لا رکھا تری بزمِ خیال میں
گلدستۂ نگاہِ سویدا کہیں جسے (۲۸۴)

بے منتِ کیموس: کیا کہوں بیماریٔ غم کی فراغت کا بیاں
جو کہ کھایا خونِ دل ، بے منّتِ کیموس تھا (۲۸۵)

گردشِ رنگِ چمن: عمر میری ہو گئی صرفِ بہارِ حسنِ یار
گردشِ رنگِ چمن ہے ماہ و سالِ عندلیب (۲۸۶)

لبِ افسوس: حاصلِ الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بہ دل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا (۲۸۷)

محشرِ خیال: ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو (۲۸۸)

محمل نشینِ راز: بس کہ لیلائے سخن محمل نشینِ راز ہے (۲۸۹)

نواسنجِ فغاں: کسی کو دے کے دل کوئی نواسنجِ فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو (۲۹۰)

نغمہ ہائے غم: نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن (۲۹۱)

نقش ونگار طاق نسیاں: یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں (۲۹۲)

وادیٔ خیال: مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال

تا بازگشت سے نہ رہے مدّعا مجھے ۲۹۳

یک بیاباں ماندگی: نہ ہو گا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا

حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا ۲۹۴

غالب کے لفظی اختراعات کی فہرست بہت طویل ہے۔ ان کی لسانی مہارت اور پُرتخیّل تراکیب نے آنے والے شعرا پر بھرپور اثر ڈالا۔ بقولِ شان الحق حقی:

''لغاتِ کلامِ غالب کا امتیازی عنصر وہ لفظی اختراعات اور پُرتخیّل تراکیب ہیں جو اُنھی سے مخصوص ہیں اور بعض کا اتباع بھی ہوا، یعنی جزوِ زبان بن گئیں یا کتابوں کے عنوانات کے طور پر مستعار لی گئیں، ان کا سلسلہ دراز ہے۔'' ۲۹۵

غالب نے تراکیب سازی سے جس معنیاتی توسیع اور معنوی نکتہ آفرینی کا سامان فراہم کیا ہے اس کا بھرپور اندازہ لفظ ''آئینہ'' کے حوالے سے تراشی ہوئی تراکیب سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ (کلیدی الفاظ کے ذیل میں لفظ ''آئینہ'' کا تفصیلی تجزیہ پیش کیا جاچکا ہے۔) ان تراکیب کے آئینے میں غالب کی پہلو دار شخصیت اور بوقلموں اسالیب کا عکس بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ فہیم شناس کاظمی اپنے تحقیقی مضمون ''غالب اور آئینہ'' میں اس ترکیب کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آئینے کے حوالے سے غالب کے ادراک، مشاہدات اور خصوصاً تراکیب کی جدّت، پہلوداری اور ندرتِ بیان کے تنوع کا اندازہ کیا جاسکتا ہے... انھوں نے آئینے کے استعارے کو ڈیڑھ سو سے زیادہ بار نئی ترکیب اور نئے مضمون سے اپنے اشعار میں باندھا ہے جس کی مثال نہ ان سے پہلے کسی شاعر کے ہاں ملتی ہے نہ ان کے بعد (کہ جب اردو زبان دنیا بھر میں پھیل چکی ہے اور روز بروز ترقی کر رہی ہے۔)'' ۲۹۶

خوفِ طوالت کے پیشِ نظر یہاں انتخابِ اشعار سے صرفِ نظر کرتے ہوئے صرف لفظ 'آئینہ' سے متعلق تراکیب کی پہلوداری کو بطور حوالہ پیش کیا جا رہا ہے:

آئینۂ خیال، کشورِ آئینہ، آئینۂ بے مہری، آئینۂ تمثال دار، آئینۂ تعمیر، فردِ آئینہ، حسنِ آئینہ، آئینۂ آہ، آئینۂ دیوار، آئینۂ امتحاں، آبِ آئینہ، جوہرِ آئینہ، دلِ آئینہ، آئینہ نواز، آئینۂ انجام، تپشِ آئینہ، آئینۂ کارتر، آئینۂ ناز، آئینۂ دو جہاں، آئینۂ گل، آئینہ رخاں، پشتِ آئینہ، زیورِ صدآئینہ، فرصتِ آئینہ، آئینۂ دریا، آئینۂ انتظار، صفحۂ آئینہ، آئینۂ اعتبار، دامنِ آئینہ، گرد بادِ آئینہ، آئینۂ دام، آئینۂ پرواز، آئینۂ گفتار، صد آئینہ، صورتِ آئینہ، نگہِ آئینہ، آئینۂ شوخی، آئینہ خانہ، دلِ آئینہ طرب، آئینہ دار، آئینۂ موزوں، آئینۂ تمیز، آئینہ آسا، آئینۂ طاق ہلال، آئینۂ حیرانی، طلسمِ آئینہ، آئینۂ بیضۂ طوطی، آئینۂ بیضۂ بلبل۔ ۲۹۷

سہ رکنی تراکیب کی جدت ملاحظہ کیجیے:

بدامِ جوہرِ آئینہ، آئینۂ چمن شرب، بسانِ جوہرِ آئینہ، آئینہ خور پرتصویر، در آب آئینہ، خارشِ آئینہ، آئینہ پرداز نقاب، آئینۂ داغِ حیرت، صفائے حیرت آئینہ، آئینۂ تکرار تمنا، جانشین جوہرِ آئینہ، آئینہ بندِ خلوت، محفل ہے آئینہ، قاتل ہے آئینہ، آغوشِ گل ہے آئینہ، آئینہ بھی ورطۂ ملامت، شرمِ آئینہ تراش، آئینہ محشرِ خاک، آئینۂ اخلاق بہار، آئینہ پرافشاں، تمثال گداز آئینہ، آئینہ مشتِ آب، تمثال دار آئینہ، آئینۂ فرشِ شش جہت، زنگار خوردہ آئینہ، آئینۂ زانوئے فکر، آئینہ بدست بت بدمست، آئینہ بندیِ گوہر، پشتِ گرمیٔ آئینہ، آئینۂ حسن یقیں، جوہرِ آئینۂ سنگ، آئینۂ خواب گراں شیریں، آئینۂ بخت بیدار، آئینۂ پرتو شوق، آئینۂ دست آئینۂ، آئینۂ برداز زانو، خیالِ آئینۂ ساز، بتِ آئینۂ سیما، آئینۂ گلدستۂ خار، بزم آئینۂ تصویر نما، آئینۂ پرافشاں، تیغ ستم آئینۂ، آئینۂ شانِ اظہار تمثال، بہار آئینۂ، آئینۂ فرق جنون و تمکیں، آئینۂ تراآشنا، آئینۂ برگ گل وغیرہ۔ ان تراکیب کے سرسری مطالعے سے یہ احساس پوری شدت کے ساتھ دل میں پیدا ہوتا ہے کہ غالب کسی بھی چیز کو ایک رخ سے دیکھنے کے قائل نہیں تھے۔[۲۹۸]

کلامِ غالب میں لفظ ''آئینہ'' محض ایک اصطلاح یا استعارہ نہیں رہتا بلکہ اس کی معنوی تہ داری اور وسعت اسے لغت کے درجے پر فائز کر دیتی ہے۔ کلامِ غالب کی یہی معنوی وسعت انھیں ایک آفاقی شاعر ہونے کا شرف بخشتی ہے۔ ان کے کلام کی معنیاتی توسیع سے متاثر ہو کر آنے والے شعرا نے بھی نوع بہ نوع تراکیب تراشیں اور زبان کی ترقی کے عمل کو آگے بڑھایا۔ غالب کے بعد تراکیب سازی ایک روایت اور فن کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ حالی سے اقبال تک اور اقبال کے بعد ن۔ م۔ راشد، فیض احمد فیض اور دیگر شعرائے جدید نے اس فن میں خوشگوار اضافے کیے اور معنویت کی نئی دنیاؤں کو تسخیر کیا۔

حوالہ جات

۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۲۶۔

۲۔ شبلی نعمانی، علامہ: شعر العجم، حصہ چہارم، مطبوعہ حاجی فرمان علی، ص۵۲۔

۳۔ حالی، الطاف حسین، مولانا: مقدمہ شعر و شاعری، بک ٹاک، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص۳۶۔

۴۔ بجنوری، عبدالرحمٰن، ڈاکٹر: محاسنِ کلامِ غالب، ص۹-۱۰۔

۵۔ محمد اقبال، علامہ: ضربِ کلیم، کلیاتِ اردو، ص۵۱۷۔

۶۔ عابد علی عابد، سید: البیان، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص۲۹۔ ۷۔ ایضاً، ص۵۹۔

۸۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسنِ الفاظِ غالب، ص۱۳۔

۹۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: لفظ و معنی، شہرزاد الہ آباد، طبع دوم، ۲۰۰۹ء، ص۱۰۲۔ ۱۰۔ ایضاً، ص۱۰۳۔

۱۱۔ ایضاً، ص۱۰۴-۱۰۵۔

۱۲۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۳۸۔

۱۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۸۸۔ ۱۴۔ ایضاً، ص۱۶۰۔

۱۵۔ غالب: کلیاتِ غالب فارسی جلد سوم، ص۵۶۔

۱۶۔ غالب: خطوطِ غالب، مرتبہ مہر، ص۱۶۳۔ ۱۷۔ ایضاً، ص۵۷۳-۵۷۴۔

۱۸۔ شمل، این میری: مضمون، شاعری اور خطاطی، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص۱۹۵۔

۱۹۔ غالب: کلیاتِ غالب فارسی، ص ۔

۲۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۹۹۔

۲۱۔ محمد اقبال، علامہ: نظم مرزا غالب، مشمولہ، بانگِ درا، کلیاتِ اقبال اردو، ص۲۴۔

۲۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۱۵۔ ۲۳۔ ایضاً، ص۱۔ ۲۴۔ ایضاً، ص۱۳۸۔ ۲۵۔ ایضاً، ص۴۷۔

۲۶۔ مجروح، میر مہدی حسین: دیباچہ اردوئے معلیٰ، مشمولہ تنقیدِ غالب کے سو سال، مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی پریس، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص۴۔

۲۷۔ حالی، الطاف حسین: یادگارِ غالب، ص۱۰۴۔

۲۸۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۲۰۶۔

۲۹۔ حالی: یادگارِ غالب، ص۱۰۰۔

۳۰۔ غالب: کلیاتِ غالب فارسی، جلد سوم، ص۳۲۴۔

۳۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: شرح و متنِ غزلیاتِ غالب، بار اوّل، ۲۰۰۰ء، ص۱۰-۱۱۔

۳۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۹۴۔

۳۳۔ غالب: غالب کے خطوط مرتبہ خلیق انجم، جلد چہارم، ص۱۵۱۴۔

۳۴۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین خان: مرتب کلیاتِ غالب، ص۶۶۔ ۳۵۔ ایضاً۔

۳۶۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۸۷۔ ۳۷۔ ایضاً، ص ۱۷۹۔
۳۸۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسنِ الفاظ غالب، ص ۸۱۔
۳۹۔ عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقاد ادبیات، ص ۲۲۹۔ ۴۰۔ ایضاً، ص ۲۲۶۔
۴۱۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: تعبیر کی شرح، اکادمی بازیافت، کراچی، اشاعت اوّل ۲۰۰۴ء، ص ۱۰-۱۱۔
۴۲۔ عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقاد ادبیات، ص ۲۲۷۔
۴۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۶۔ ۴۴۔ ایضاً، ص ۲۔ ۴۵۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۴۶۔ ایضاً، ص ۴۲۔
۴۷۔ ایضاً، ص ۲۶۔ ۴۸۔ ایضاً، ص ۲۵۔ ۴۹۔ ایضاً، ص ۲۹۔ ۵۰۔ ایضاً، ص ۲۸۔
۵۱۔ ایضاً، ص ۳۷۔ ۵۲۔ ایضاً، ص ۱۵۰۔ ۵۳۔ ایضاً، ص ۶۹۔ ۵۴۔ ایضاً، ص ۱۲۹۔
۵۵۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۵۶۔ ایضاً، ص ۵۔ ۵۷۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۵۸۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔
۵۹۔ ایضاً، ص ۱۰۳۔ ۶۰۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔ ۶۱۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔ ۶۲۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔
۶۳۔ ایضاً، ص ۲۱۷۔ ۶۴۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔ ۶۵۔ ایضاً، ص ۲۰۰۔ ۶۶۔ ایضاً، ص ۲۰۵۔
۶۷۔ ایضاً، ص ۱۴۵۔ ۶۸۔ ایضاً، ص ۱۳۔ ۶۹۔ ایضاً، ص ۱۵۳۔ ۷۰۔ ایضاً، ص ۱۶۰۔
۷۱۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔ ۷۲۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۷۳۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۷۴۔ ایضاً، ص ۱۸۳
۷۵۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۳۲۸۔ ۷۶۔ ایضاً، ص ۲۸۸۔
۷۷۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۹۴-۱۹۵-۱۹۷۔ ۷۸۔ ایضاً، ص ۲۳۔ ۷۹۔ ایضاً، ص ۱۲۔
۸۰۔ ایضاً، ص ۲۴۔ ۸۱۔ ایضاً، ص ۲۷۔ ۸۲۔ ایضاً، ص ۳۴۔ ۸۳۔ ایضاً، ص ۵۶۔
۸۴۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۸۵۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۸۶۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۸۷۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔
۸۸۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔ ۸۹۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔ ۹۰۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔ ۹۱۔ ایضاً، ص ۱۶۰۔
۹۲۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔
۹۳۔ ہاشمی، حمید اللہ شاہ: فنِ شعر و روحِ بلاغت، ص ۴۷۔
۹۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۱۔ ۹۵۔ ایضاً، ص ۱۴۰۔ ۹۶۔ ایضاً، ص ۴۶۔
۹۷۔ ایضاً، ص ۶۔ ۹۸۔ ایضاً، ص ۶۰۔ ۹۹۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۱۰۰۔ ایضاً، ص ۶۳۔
۱۰۱۔ ایضاً، ص ۱۔ ۱۰۲۔ ایضاً، ص ۱۵۔ ۱۰۳۔ ایضاً، ص ۶۰۔ ۱۰۴۔ ایضاً، ص ۴۷۔
۱۰۵۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔ ۱۰۶۔ ایضاً، ص ۵۔ ۱۰۷۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۱۰۸۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔
۱۰۹۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسنِ الفاظِ غالب، ۱۴۱۔
۱۱۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۷۱۔
۱۱۱۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۱۴۱۔
۱۱۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۳۔ ۱۱۳۔ ایضاً، ص ۳۲۔
۱۱۴۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۱۹۔
۱۱۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۹۔ ۱۱۶۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۱۱۷۔ ایضاً، ص ۸۹۔

۱۱۸۔ ایضاً،ص ۷۰۔ ۱۱۹۔ ایضاً،ص ۱۱۳۔ ۱۲۰۔ ایضاً،ص ۸۳۔ ۱۲۱۔ ایضاً،ص ۱۰۰۔
۱۲۲۔ ایضاً،ص ۸۲۔ ۱۲۳۔ ایضاً،ص ۱۸۰۔ ۱۲۴۔ ایضاً،ص ۶۔ ۱۲۵۔ ایضاً،ص ۹۷۔
۱۲۶۔ ایضاً،ص ۱۳۸۔ ۱۲۷۔ ایضاً،ص ۱۳۳۔ ۱۲۸۔ ایضاً،ص ۱۷۰۔ ۱۲۹۔ ایضاً،ص ۱۴۹۔
۱۳۰۔ ایضاً،ص ۱۹۴۔
۱۳۱۔ طباطبائی: شرحِ دیوانِ غالب، ص ۳۰۳۔
۱۳۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۹۶-۹۷۔
۱۳۳۔ عابد علی عابد، سید: البدیع، ص ۲۱۱-۲۱۲۔
۱۳۴۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسنِ الفاظِ غالب، ص ۱۶۰۔
۱۳۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۴۲۔ ۱۳۶۔ ایضاً،ص ۷۔ ۱۳۷۔ ایضاً،ص ۱۵۵۔
۱۳۸۔ ایضاً،ص ۱۷۲۔ ۱۳۹۔ ایضاً،ص ۱۱۱۔ ۱۴۰۔ ایضاً،ص ۹۰۔ ۱۴۱۔ ایضاً،ص ۷۰۔
۱۴۲۔ ایضاً،ص ۱۸۸۔ ۱۴۳۔ ایضاً،ص ۱۱۲۔ ۱۴۴۔ ایضاً،ص ۹۰۔ ۱۴۵۔ ایضاً،ص ۱۷۲۔
۱۴۶۔ ایضاً،ص ۱۷۳۔ ۱۴۷۔ ایضاً،ص ۱۸۰۔ ۱۴۸۔ ایضاً۔ ۱۴۹۔ ایضاً،ص ۱۸۸۔
۱۵۰۔ ایضاً،ص ۵۔ ۱۵۱۔ ایضاً،ص ۲۰۔ ۱۵۲۔ ایضاً،ص ۱۰۲۔
۱۵۳۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۱۹۔
۱۵۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۴۳۔
۱۵۵۔ عابد علی عابد، سید: البدیع، ص ۲۱۶۔
۱۵۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۵۷۔ ۱۵۷۔ ایضاً،ص ۱۲۹۔ ۱۵۸۔ ایضاً،ص ۷۱۔
۱۵۹۔ عابد علی عابد، سید: البدیع، ص ۲۱۶۔
۱۶۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ۱۹۷۔ ۱۶۱۔ ایضاً،ص ۸۳۔
۱۶۲۔ نجم الغنی: بحر الفصاحت (جلد چہارم)، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، ص: ۳۰
۱۶۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۔ ۱۶۴۔ ایضاً،ص ۴۔ ۱۶۵۔ ایضاً،ص ۱۷۔ ۱۶۶۔ ایضاً،ص ۲۶۔
۱۶۷۔ ایضاً،ص ۱۳۔ ۱۶۸۔ ایضاً،ص ۱۴۔
۱۶۹۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۲۲۵۔
۱۷۰۔ مہر، غلام رسول: مقدمۂ خطوطِ غالب، مشمولہ تنقیدِ غالب کے سو سال، ص ۲۹۵۔
۱۷۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۵۶۔ ۱۷۲۔ ایضاً،ص ۷۸۔ ۱۷۳۔ ایضاً،ص ۱۰۳۔
۱۷۴۔ ایضاً،ص ۴۶۔ ۱۷۵۔ ایضاً،ص ۴۷۔ ۱۷۶۔ ایضاً،ص ۱۰۱۔
۱۷۷۔ بجنوری، عبدالرحمٰن: ڈاکٹر: محاسنِ کلامِ غالب، ص ۱۴۔
۱۷۸۔ حالی: یادگارِ غالب، ص ۱۱۴۔
۱۷۹۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۳۰۔
۱۸۰۔ حالی: یادگارِ غالب، ص ۱۱۴۔
۱۸۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۶۔ ۱۸۲۔ ایضاً،ص ۸۰۔

۱۸۳۔ حالی: یادگارِ غالب، ص۱۱۵۔

۱۸۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۱۲۔

۱۸۵۔ حالی: یادگارِ غالب، ص۱۱۶۔

۱۸۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۷۷۔

۱۸۷۔ حالی: یادگارِ غالب، ص۱۱۶۔

۱۸۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۴۹۔

۱۸۹۔ حالی: یادگارِ غالب، ص۱۱۷۔

۱۹۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۱۔

۱۹۱۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مضمون، طرزِ غالب، مشمولہ نئی تنقید، ص۲۲۹۔

۱۹۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۹۴۔

۱۹۳۔ غالب، غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد چہارم، ص۱۵۱۴۔ ۱۹۴۔ ایضاً، ص۱۴۶۴۔

۱۹۵۔ ایضاً، جلد اوّل، ص۲۶۰۔

۱۹۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: مضمون غالب کا اندازِ فکر اور استقبالِ فردا، مشمولہ، اردو کے چار بڑے شاعر، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص۱۷۹۔

۱۹۷۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۴۹۔ ۱۹۸۔ ایضاً، ص۳۸۔ ۱۹۹۔ ایضاً، ص۳۱۔

۲۰۰۔ ایضاً، ص۳۹۔ ۲۰۱۔ ایضاً، ص۱۰۴۔ ۲۰۲۔ ایضاً، ص۹۷۔ ۲۰۳۔ ایضاً، ص۴۹۔

۲۰۴۔ ایضاً، ص۱۱۹۔ ۲۰۵۔ ایضاً، ص۱۸۶۔ ۲۰۶۔ ایضاً، ص۸۹۔ ۲۰۷۔ ایضاً، ص۱۔

۲۰۸۔ ایضاً، ص۵۔ ۲۰۹۔ ایضاً، ص۱۸۔ ۲۱۰۔ ایضاً، ص۳۰۔ ۲۱۱۔ ایضاً، ص۱۸۸۔

۲۱۲۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: شعرِ شور انگیز، جلد اوّل، ص۳۴۷۔ ۲۱۳۔ ایضاً۔

۲۱۴۔ یاد، مشکور حسین، سید: غالب کی طبعِ نکتہ جُو، کلاسیک، لاہور، بار اوّل ستمبر ۲۰۰۰ء، ص۹-۱۰۔

۲۱۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۔

۲۱۶۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد دوم، مرتبہ خلیق انجم، ص۸۳۷۔

۲۱۷۔ نظم طباطبائی، علی حیدر، سید، مولوی، شرحِ دیوانِ اردوئے غالب، سرفراز پریس لکھنو، طبع دوم، ۱۹۵۴ء۔

۲۱۸۔ این میری شمل، مضمون شاعری اور خطاطی، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص۱۹۰۔

۲۱۹۔ افضال حسین، قاضی: مضمون غالب کا مطلع سر دیوان، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص۴۰۔

۲۰۰۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، اظہار سنز، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص۲۵۔

۲۲۱۔ افضال حسین، قاضی: مضمون غالب کا مطلع سر دیوان، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص۴۲۔

۲۲۲۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، ص۲۵۔ ۲۲۳۔ ایضاً، ص۲۶۔

۲۲۴۔ افضال حسین، قاضی: تنقیدی تناظرات، ص۴۶۔

۲۲۵۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، دیباچہ طبع ثانی، ص۲۵۔

۲۲۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۴۔ ۲۲۷۔ ایضاً، ص۱۲۳۔

۲۲۸۔ مختار صدیقی: مضمون غالب اور... غالب، مشمولہ ماہ نو غالب نمبر، شمارہ ۳، جلد ۵۱، مارچ ۱۹۹۸ء، مطبوعات پاکستان، لاہور، ص ۱۵۱۔

۲۲۹۔ غالب: کلیاتِ غالب فارسی، جلد سوم، ص ۴۰۸۔

۲۳۰۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مضمون طرزِ غالب، مشمولہ، نئی تنقید، ص ۲۲۴-۲۲۵۔

۲۳۱۔ محمد عقیل، ڈاکٹر، سید: مضمون غالب کے تنقیدی نظریات، مشمولہ نقوش غالب نمبر، جلد سوم، ص ۲۶۹۔

۲۳۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۔ ۲۳۳۔ ایضاً ص ۲۔ ۲۳۴۔ ایضاً ص ۳۔ ۲۳۵۔ ایضاً ص ۴۔

۲۳۶۔ ایضاً ص ۵۔ ۲۳۷۔ ایضاً ص ۶۔ ۲۳۸۔ ایضاً ص ۷۔ ۲۳۹۔ ایضاً ص ۸۔

۲۴۰۔ ایضاً ص ۹۔ ۲۴۱۔ ایضاً ص ۱۰۔ ۲۴۲۔ ایضاً۔

۲۴۳۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: غالب پر چار تحریریں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۱ء، ص ۸۳۔

۲۴۴۔ بجنوری، عبدالرحمٰن، ڈاکٹر: محاسنِ کلام غالب، ص ۹-۱۰۔

۲۴۵۔ قاسمی، احمد ندیم: مضمون، غالب کا اندازِ گل افشائی گفتار، مشمولہ ماہ نو، غالب نمبر، ص ۱۱۰۔ ۲۴۶۔ ایضاً۔

۲۴۷۔ ایضاً۔

۲۴۸۔ حقی، شان الحق: مضمون کلامِ غالب کا لسانی تجزیہ، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص ۱۱۳۔ ۲۴۹۔ ایضاً ص ۱۱۴۔

۲۵۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۰۔ ۲۵۱۔ ایضاً ص ۱۵۲۔ ۲۵۲۔ ایضاً ص ۱۵۳۔

۲۵۳۔ ایضاً ص ۱۲۰۔ ۲۵۴۔ ایضاً ص ۱۷۹۔ ۲۵۵۔ ایضاً ص ۲۔ ۲۵۶۔ ایضاً ص ۲۱۔

۲۵۷۔ ایضاً ص ۱۰۔ ۲۵۸۔ ایضاً ص ۲۵۔ ۲۵۹۔ ایضاً ص ۵۵۔ ۲۶۰۔ ایضاً ص ۱۱۵۔

۲۶۱۔ ایضاً ص ۱۲۰۔

۲۶۲۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، قصیدہ فی المنقبت، ص ۳۱۰۔

۲۶۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ۲۔ ۲۶۴۔ ایضاً ص ۱۷۔ ۲۶۵۔ ایضاً ص ۱۰۹۔ ۲۶۶۔ ایضاً ص ۱۸۴۔

۲۶۷۔ ایضاً ص ۱۰۹۔ ۲۶۸۔ ایضاً ص ۲۵۔ ۲۶۹۔ ایضاً ص ۳۵۔ ۲۷۰۔ ایضاً ص ۶۳۔

۲۷۱۔ ایضاً ص ۴۳۔ ۲۷۲۔ ایضاً ص ۱۷۳۔ ۲۷۳۔ ایضاً ص ۱۸۱۔

۲۷۴۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۹۔

۲۷۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۳۶۔ ۲۷۶۔ ایضاً ص ۶۶۔ ۲۷۷۔ ایضاً ص ۶۶۔

۲۷۸۔ ایضاً ص ۱۷۔ ۲۷۹۔ ایضاً ص ۳۷۔ ۲۸۰۔ ایضاً ص ۱۳۸۔ ۲۸۱۔ ایضاً ص ۱۶۔

۲۸۲۔ ایضاً ص ۸۸۔ ۲۸۳۔ ایضاً ص ۶۸۔ ۲۸۴۔ ایضاً ص ۱۸۳۔ ۲۸۵۔ ایضاً ص ۳۳۔

۲۸۶۔ ایضاً ص ۵۳۔ ۲۸۷۔ ایضاً ص ۳۳۔ ۲۸۸۔ ایضاً ص ۹۸۔ ۲۸۹۔ ایضاً ص ۱۸۴۔

۲۹۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۰۴۔ ۲۹۱۔ ایضاً ص ۷۳۔ ۲۹۲۔ ایضاً ص ۹۰۔

۲۹۳۔ ایضاً ص ۱۲۰۔ ۲۹۴۔ ایضاً ص ۱۰۔

۲۹۵۔ حقی، شان الحق: کلامِ غالب کا لسانی تجزیہ، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص ۱۱۸۔

۲۹۶۔ فہیم شناس کاظمی: مضمون، غالب اور آئینہ، مشمولہ ماہ نو، غالب نمبر، ص ۶۲۔ ۲۹۷۔ ایضاً۔

۲۹۸۔ ایضاً ص ۶۲-۶۳۔

جزو ج: کلامِ غالب کا صوتیاتی مطالعہ

(Phonological Study of Ghalib)

ابتدائے آفرینش ہی سے انسان اپنے ذوقِ جمال کی پرورش کرتا رہا ہے۔ جب اس کا فکرواحساس کوئی خوب صورت پیکر تراشتا ہے تو فنونِ لطیفہ کی نمود ہوتی ہے۔اس اعتبار سے دیکھا جائے تو موسیقی، مصوری، نقاشی، سنگ تراشی، فنِ تعمیر، رقص وسرود اور شعر ونغمہ سب فنونِ لطیفہ کے دائرے میں آجاتے ہیں۔جس طرح ہرفن کی جمالیات کے تقاضے جدا جدا ہوتے ہیں اسی طور ہر انسان کا احساسِ جمال انفرادی خصوصیات سے متصف ہوتا ہے، یہاں تک کہ ایک ہی تہذیب اور ایک ہی سماجی ماحول کے پروردہ افراد بھی جمالیات کے ذیل میں جداگانہ طرزِ احساس رکھتے ہیں۔فن کار کا جمالیاتی شعور دیگر فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں شعر وادب کے آئینے میں زیادہ منعکس ہوتا ہے اسی لیے جمالیات کا وجدانی تصور صدیوں پہلے بھی شعروادب سے وابستہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ بقولِ علی سردار جعفری:

> ''شاعری انسان کا سب سے ابتدائی جمالیاتی عمل ہے اور جب شاعری ایک الگ صنف کی حیثیت سے نہیں ملتی تو وہ رقص، موسیقی، مذہب اور جادو کے ساتھ ملی ہوئی رہتی ہے اور اخلاقی، سماجی اور سیاسی اصولوں کی ترویج کے لیے استعمال کی جاتی ہے، اس لیے ساری دیومالا شاعری کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے اور ابتدائی مذاہب کی کتابیں بھی شاعری کے انداز میں لکھی ہوئی ہیں۔''[۱]

شاعری ایک پیچیدہ ذہنی عمل ہے جو بیک وقت زبان، خیال اور موسیقی کا حسین امتزاج ہوتی ہے۔ شاعر لفظوں کو معنی وصوت سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ وہ محض لفظی دروبست کا اہتمام ہی نہیں کرتا اور صرف قافیہ پیمائی سے آہنگِ شعر کو ''فردوس گوش'' نہیں بناتا بلکہ شعر کے فکری آہنگ اور معنی آفرینی پر بھی پوری توجہ صرف کرتا ہے کیونکہ آوازیں اگر بامعنی نہ ہوں، حواس واعصاب پر اثر انداز نہ ہوں تو لاحاصل۔ دراصل شاعر کا تخیل زبان کے سانچے میں ڈھلتا ہے اور الفاظ کا آہنگ اور موسیقیت، شعریت کو جنم دیتے ہیں۔ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی آہنگ شعر کی بابت یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> ''شاعری کا آہنگ وہ آہنگ نہیں ہے جو ساز یا ترنم یا بقول سردار جعفری ''لحنِ داؤدی'' کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے۔ شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہو، جسے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ آپ کو از خود سنائی دیں۔ کبھی بلند، کبھی پست، کبھی تیز، کبھی مدھم، ان کی ہزار شکلیں آپ کے داخلی سامعے پر اثر انداز ہوں گی۔ یہاں آہنگ معنی کا مرہونِ منت یا اس کا تابع ہوتا ہے لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی خطرے میں پڑ جاتا ہے۔''[۲]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صوتیات ومعنیات کے باہمی رشتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"...صوت کے معنی نہیں ہوتے۔ معنی کا عمل اس سے اوپری سطح یعنی صرفیاتی سطح سے شروع ہو جاتا ہے اور کلمے کی نحوی سطح سے گزر کر فن پارے کی معنیاتی اکائی کے درجے تک پہنچ کر مکمل ہوتا ہے۔ صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے لیکن اس سے اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ آہنگ سے مراد معنی کی کلی نفی ہے تو یہ بھی غلط ہوگا کیونکہ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ آہنگ سے ایک کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ جس سے فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے اور یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو ہلکا، گہرا یا تیکھا کر سکتی ہے۔"[۳]

شعر کے صوتیاتی تاثر کے باب میں ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کی رائے بھی قابل غور ہے اور اس امر کی تائید کرتی ہے کہ:

"جو فن کار لفظوں کی مختلف دلالتوں، ان کے معانی کی مختلف تہوں کو پہچانتا ہو، جو یہ جانتا ہو کہ لہجے کے فرق سے لفظوں کے تیور کس طرح بدل جاتے ہیں، جو لفظوں کے آہنگ اور سُر کے تال میل سے نغمہ گری کا گُر جانتا ہو اس کے کلام میں ہر لفظ نگینے کی طرح جڑا ہوا ہوتا ہے کہ اسے اپنی جگہ سے ہلایا نہیں جاسکتا۔"[۴]

غالب جیسا انفرادیت پسند شاعر، جس کا احساسِ جمال نہ صرف اپنے وقت کی جمالیاتی قدروں سے متصادم تھا بلکہ شعر و سخن کی دنیا میں ان کا ہر قدم ہی غیر روایتی و منفرد تھا، ان کی غزل کے تیور متعین کرنے کے لیے، ان کے شعری آہنگ و لہجے کی تفہیم کے لیے ان کی غزل کا صوتیاتی مطالعہ نہ صرف اہم بلکہ معنی خیز بھی ہے۔ گو وہ اپنی شاعری کو قافیہ پیمائی کا نام نہیں دیتے، لیکن اپنی شاعری کی موسیقیت و نغمگی اور آہنگِ شعر کا ذکر اکثر شاعرانہ تعلّیوں میں کرتے نظر آتے ہیں۔ بطورِ حوالہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے[۵]

ڈھونڈے ہے اس مغنّیِ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے[۶]

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے[۷]

ایک قصیدے کے اشعار میں اپنی طبیعت کی روانی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

آج مجھ سا نہیں زمانے میں
شاعرِ نغز گوے خوش گفتار
رزم کی داستان گر سنیے
ہے زباں میری تیغِ جوہر دار

بزم کا التزام گر کیجے
ہے قلم☆ میری ابرِ گوہر بار[۸]

یا

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور
ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور[۹]

مرزا غالب نے اپنی شاعری میں ایک ایسے آہنگ ونغمہ کا اہتمام کیا ہے جس میں معنی آفرینی کے ساتھ ساتھ کلام کے حسن ظاہری پر بھی توجہ صرف کی گئی ہے۔انھوں نے شاعرانہ حسن کی خاطر لفظوں کو اس طور ترتیب دیا ہے کہ شعر کا ترنم اور ہم آہنگی پڑھنے والے کو سحر زدہ کر دیتی ہے۔اپنی شاعری کے باب میں ان کا یہ دعویٰ درست ہے کہ:

نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت[۱۰]

یا

تازہ نہیں ہے نشۂ فکر سخن مجھے
تریاکیِ قدیم ہوں دودِ چراغ کا[۱۱]

آہنگ وشعریت تخلیقِ شعر کے بنیادی تقاضے ہیں۔مولوی نجم الغنی رام پوری بحر الفصاحت میں شعروشاعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شعر کے معنی لغت میں جاننے کے ہیں،اصطلاح میں اس کلامِ موزوں کا نام ہے جو اوزانِ مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو، مقفیٰ ہو، بالقصد موزوں کیا گیا ہو...شاعر کے لغوی معنی جاننے والے کے ہیں۔اصطلاح میں اس شخص کو کہتے ہیں، جو برائی بھلائی، بحرووزن وتقطیع وقافیہ وغیرہ لوازمِ شعر کو جانتا ہو۔پس جو شخص ان لوازمِ شعری سے خبردار نہ ہوگا، گو طبع موزوں رکھتا ہو اس کو شاعر نہ کہنا چاہیے۔''[۱۲]

گویا اوزان و بحور اور ردیف وقوافی کی پابندی سے شعر وجود میں آتا ہے۔شعر کی غنائیت اور موسیقیت کے امکانات کو جانچنے کے لیے شاعری کا تجزیہ صوتیاتی سطح پر کیا جاتا ہے۔شاعر کا مزاج دھیما ہے یا تیکھا، لہجہ نرم ہے یا گرم، شعری آہنگ مفکّرانہ ہے یا دلبرانہ، ان امور کا فیصلہ کرنے کے لیے شعر کا صوتیاتی مطالعہ اہم ہے۔اسلوبیات کا بنیادی مقصد شاعر کی انفرادیت اور اس کی شاعری کی لسانی

☆ غالب نے قلم مونث اور مذکر دونوں طرح استعمال کیا ہے۔

خوبیوں کا تعین ہے جس میں لفظیات، معنیات اور صرفی ونحوی خوبیوں کے ساتھ ساتھ شعر کے صوتیاتی محاسن ومعائب کا تعین بھی ضروری سمجھا جاتا ہے تا کہ کسی زبان کی تخلیقی توانائیوں کو سمجھا اور سمجھایا جا سکے۔ کسی زبان کی مخصوص اور بنیادی آوازوں کے مخارج، ان کی ادائیگی اور متنوع آوازوں کے ملاپ سے جنم لینے والی نغمگی کا تجزیہ کیا جا سکے جو وجودِ شعر میں سُروں کی مٹھاس اور سنگیت کا مزہ پیدا کر دیتی ہے اور شعر کا آہنگ ہمارے کانوں میں موسیقی کا رس گھولنے لگتا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خان اپنے ایک مضمون ''مطالعہ شعر صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' میں لکھتے ہیں:

> ''... ہر زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر ونغمہ کے تار و پود تیار ہوتے ہیں۔ اس لیے موسیقی کی طرح کسی زبان کی غنائی شاعری کا بھی ایک قومی مزاج ہوتا ہے۔ یہ قومی مزاج ہم آہنگ یا متضاد یا متوازی آوازوں اور اس زبان کے مخصوص نظام صوت سے بنتا ہے۔ اس لیے جب ہم ایک غیر زبان کی شاعری سنتے ہیں تو اپنی صوتیاتی عادتیں یا پسند و ناپسند کو اس زبان کے نظامِ صوت میں منتقل کر دیتے ہیں اور اس کے اسی حصے کو لائقِ تحسین سمجھتے ہیں جس کا آہنگ ہمارے کانوں میں پہلے سے رچا ہوا ہے۔''[۱۳]

ڈاکٹر مسعود حسین خان شاعری کے صوتیاتی نظام کے مطالعے کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں شعر کا صوتی مطالعہ تاثراتی اور ذوقی تنقید کی اکثر اصطلاحوں کو ایک علمی اساس بخشتا ہے۔ اس لیے کہ شعر نہ صرف پڑھنے کی چیز ہے بلکہ سننے اور گانے کی بھی۔ تنقیدِ شعر میں اکثر لب ولہجہ کا ذکر ملتا ہے۔ مدھم یا پنچم سروں کا تذکرہ ملتا ہے۔ ''لَے'' اور ''نغمگی''، ''روانی'' اور ''ربط'' پر زور دیا جاتا ہے... لسانی مطالعۂ شعر ان تاثراتی کلمات کی سائنسی بنیاد تلاش کرتا ہے اور اس کوشش میں کل زبان کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتا ہے۔[۱۴]

الفاظ سے جنم لینے والی صوتی لہریں جب ہماری قوتِ سماعت سے ٹکراتی ہوں تو آواز جنم لیتی ہے اور یہ آوازیں جب نظامِ عصبی تک رسائی حاصل کر لیتی ہیں تو ان صوتی لہروں کی حیثیت بامعنی الفاظ کے سانچے میں ڈھلتی ہے۔ ہم شاعری کے صوتیاتی تجزیے کی روشنی میں اندازہ لگا سکتے ہیں کہ شاعر کو کن خاص آوازوں سے دلچسپی ہے اور وہ اس کے نظامِ فکر میں کیا خاص مقام رکھتے ہیں۔ وہ اپنے کلام کے لیے کون سے ایسے غنائی مصوّتے بروئے کار لاتا ہے جس سے موسیقیت کے امکانات دو چند ہو جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں شاعر کی افتادِ طبع اور نفسیات کا مطالعہ بھی رہنمائی فراہم کر سکتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی رائے میں:

> ''صوتیاتی آہنگ کا تعلق بہت کچھ شاعر کی افتادِ طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے، جس کی تشکیل بڑی حد تک غیر شعوری طور پر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر میر کی درد و سوز میں ڈوبی ہوئی نرم لے... ان آوازوں سے متعلق نہیں ہو سکتی جن کے ذریعے غالب اپنی معنی آفرینی، فکری، تہ داری یا نفسیاتی ژرف بینی یا اسرارِ ازل کی گرہ کشائی کا جادو جگاتے ہیں...''[۱۵]

صوتیات کو آوازوں کی تشریح وتوضیح کا علم کہا گیا ہے۔ تقریباً ہر شعری کاوش کے پس پردہ ایک باقاعدہ صوتیاتی نظام کارفرما ہوتا ہے جس کی نوعیت اکثر و بیشتر غیر شعوری ہوتی ہے۔ صوتی مطالعے کی مدد سے ہم جان سکتے ہیں کہ شاعر کی بعض مخصوص آوازوں سے دلچسپی کی نوعیت کیا ہے، وہ اپنے شعری لب ولہجہ میں نغمگی اور موسیقیت پیدا کرنے کے لیے تکرارِ لفظی کو پسند کرتا ہے یا مترنّم تراکیب تراشتا ہے۔

صوتی تجزیے کی مدد سے ہم کسی زبان کی صوتیاتی حدود کا تعیّن بھی کر سکتے ہیں بالخصوص اردو جسے ایک مخلوط اور ملواں زبان کا درجہ حاصل ہے اور اس حوالے سے عربی، فارسی، ترکی، ہندی، سنسکرت، دراوڑی اور دیگر مقامی زبانوں کی آمیزش کی بدولت یہ گوناگوں نرم و کرخت آوازوں کی ادائیگی پر بھی قادر ہے، گویا اردو زبان کا دائرۂ اصوات دیگر زبانوں کے مقابلے میں خاصا وسیع ہے اور پھر وقت کے ساتھ ساتھ تلفظ و لہجے میں تبدیلی اور نئے الفاظ کے شامل ہونے سے زبان صوتی تغیّرات سے بھی دوچار رہتی ہے۔ اس لحاظ سے صوتی آہنگ میں تبدیلی کو بھی صوتیات کا ایک اہم موضوع قرار دے سکتے ہیں۔

اگرچہ صوتیاتی مطالعے کی حدود بہت وسیع ہیں لیکن کسی بھی شاعر کے کل کلام کا صوتیاتی تجزیہ ممکن نہیں کیونکہ ہر شاعر کے کلام کے بعض مخصوص حصے ہی ایسے ہوتے ہیں جو ایک خاص جذب و مستی کے عالم میں تخلیق کیے جاتے ہیں اور جن میں شعریت و نغمگی کی لہریں موجیں مارتی دکھائی دیتی ہیں۔ کلام کا یہ الہامی حصہ عالمِ غیب سے عالمِ خیال میں آتا اور لفظی پیکروں میں ڈھلتا محسوس ہوتا ہے اور یہی مخصوص حصۂ شاعری جو ایک جذب کے عالم میں تخلیق ہوتا ہے کسی شاعر کے صوتیاتی مزاج کے تعیّن میں کلیدی کردار ادا کرسکتا ہے کیونکہ یہاں ''صریرِ خامہ'' بھی ''نوائے سروش'' کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔

غالب کے نزدیک ہر آواز اور ہر آہنگ ''نالۂ ناقوس'' کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ شکیل الرحمٰن اس سلسلے میں رقم طراز ہیں:

> ''غالب مصوّری اور مصوّروں کے عمل کو شاعری کی جلوہ گری تصور کرتے ہیں۔ نقش بندی کے عمل کو بت پرستی اور صریرِ خامہ کے آہنگ کو نالۂ ناقوس سے تعبیر کرتے ہوئے انھوں نے مصوری میں شاعری کی روح کا مشاہدہ کیا ہے۔ انھوں نے تصویروں میں صرف نقوش کا مطالعہ نہیں کیا بلکہ ہر نقش کے آہنگ کو بھی سنا ہے۔ کہتے ہیں:

بت پرستی ہے بہارِ نقش بندی ہائے دہر

ہر صریرِ خامہ میں ، یک نالۂ ناقوس تھا[۱۶]

پیشتر ازیں کہ غالب کی غزل کے صوتیاتی امتیازات کا تعیّن کیا جائے، عہدِ غالب کی شاعری کے صوتیاتی پس منظر پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اُنیسویں صدی کے آغاز تک زبان ریختہ ارتقا کی بہت سی منازل طے کر چکی تھی اور اس کی لسانی اصلاحات کے سلسلے میں زبان کے صرفی و نحوی اور صوتیاتی مسائل پر توجہ دی جا رہی تھی۔ اردو غزل قائمؔ، میرؔ، سوداؔ اور دردؔ جیسے استادانِ فن کے

ہاتھوں پروان چڑھ چکی تھی اور اس دور میں تین واضح اسلوب نظر آ رہے تھے جنھیں ہم ذوقؔ، مومنؔ اور غالبؔ کے اُسلوب سے منسوب کر سکتے ہیں۔ ذوق نے عوام پسندانہ مسلک اختیار کرتے ہوئے زبان ومحاورہ کی خوبی اور عام فہمی پر زیادہ توجہ دی اور اپنے دور کی حد تک مقبول بھی رہے۔ مومن کا اسلوب امیرانہ ہے۔ اس میں عیش امروز کا فلسفہ جاری وساری ہے۔ زندگی سے کماحقہ لطف اندوز ہونا، نفاست ورکھ رکھاؤ، تہذیب وشائستگی کو ملحوظ رکھتے ہوئے امکاناتِ حیات سے بہرہ ور ہونا ان کی اور ان کے تلامذہ کی شاعری کا ماحصل ہے۔ تیسرا اسلوب مرزا غالب کا ہے جو ان دونوں اسالیب سے یک سر مختلف ہے۔ اس میں سکون کی جگہ تلاطم ہے، سطحی بہاؤ کی جگہ گہرائیوں میں غوطہ زنی ہے، استراحت کی جگہ سینہ کاوی ہے، آہستہ روی کی جگہ طوفاں خیزی ہے، سرسری نظر کی جگہ ژرف نگاہی ہے اور عام تجربات کی جگہ فکر انگیزی ہے جو ملتہب ہو کر جذبے کی شدت اختیار کر لیتی ہے۔ جہاں ذوق پہلے مصرعے میں بیان کیے ہوئے احساس کی تصدیق دوسرے مصرعے میں ایک ضرب المثل کے ذریعے کرتے ہیں، وہاں مرزا پہلے مصرع میں اظہار کردہ تاثر کو دوسرے مصرعے میں عمومیت ہی نہیں دیتے بلکہ اسے آفاقیت عطا کر دیتے ہیں... اور یہی اس دور کی سب سے نمایاں خصوصیت کہی جا سکتی ہے۔ [۷۷]

اردو زبان چونکہ کئی ایک زبانوں کے ملاپ کے نتیجے میں وجود میں آئی ہے اس لیے اس کے صوتیاتی مسائل توجہ طلب رہے ہیں کیونکہ بنیادی اور اساسی زبان کا صوتی نظام الگ خصوصیات کا حامل ہوتا ہے جب کہ دخیل زبانوں کا صوتیاتی نظام جداگانہ صوتی کوائف پر مبنی ہوتا ہے۔ مثلاً اردو کے پراکرتی عناصر میں ہائیہ آوازیں شامل ہیں یعنی بھ، پھ، تھ، ٹھ وغیرہ۔ فارسی زبان میں یہ آوازیں شامل نہیں۔ بعض آوازیں ہندی، سنسکرت اور مقامی بولیوں سے مستعار ہیں؛ مثلاً ٹ، ڈ، ڑ وغیرہ اور یہ بھی فارسی میں موجود نہیں۔ عربی وفارسی کی بعض آوازیں مثلاً حائے حطی اور ہائے ہوز کی تمیز، ت، ف، ق، ع، غ وغیرہ آوازیں پراکراتوں میں نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ فارسی بولنے والے ہائیہ آوازوں کو غیر ہائیہ آوازوں سے ممتاز کرنے میں دقت محسوس کریں گے اور دیسی زبانوں کے بولنے والوں کو عربی وفارسی کی خاص آوازوں کی تمیز اور ادا میں دقت محسوس ہوگی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ زبان کا صوتی نظام واضح اور متعیّن نہیں ہوتا اور الفاظ کا رسم الخط، املا اور تلفّظ دو دو طرح مستعمل ہوتا ہے؛ مثلاً تجھ بھی اور تج بھی، جمعرات بھی اور جمیرات بھی، نفا بھی اور نفع بھی۔ کہیں ایسا ہوتا ہے کہ املا میں تو امتیاز رہتا ہے لیکن تلفّظ میں یہ امتیاز باقی نہیں رہتا؛ مثلاً الف اور عین کا فرق املا میں تو ہے لیکن بول چال میں صرف اُن لوگوں کے یہاں پایا جاتا ہے جو بہ تکلف و بہ اہتمام فارسی وعربی آوازوں کو ان کی اصل کے مطابق ادا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب آہستہ آہستہ زبان کی ایک شکل بن جاتی ہے تو پھر اس افراتفری کو دور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے؛ مثلاً دکنی دور میں تج اور تجھ، نفا اور نفع میں فرق ملحوظ رکھنا لازمی نہ تھا لیکن آگے چل کر یہ رجحان تقویت پاتا ہے کہ اردو میں دخیل الفاظ کا املا اصل کے مطابق ہی رہنا چاہیے، سوائے ان الفاظ

کے جہاں کثرتِ استعمال سے املا بالکل ہی متروک ہو چکا ہو۔[۱۸]

عہدِ غالب اور اُنیسویں صدی کے آغاز سے پیشتر ہی زبان اردو کو اعتبار حاصل ہو چکا تھا۔ اصول وقواعد کی تدوین وترتیب کے ساتھ ساتھ اردو زبان کے صوتی محاسن اور معنیاتی حدود کے تعیّن کی طرف بھی توجہ دی جا رہی تھی۔ غالب روایت کے باغی ہونے کے ساتھ ساتھ مشرقی شعریات کے وارث بھی تھے۔ وہ ادبی روایت کی مثبت قدروں کو باقی رکھنا چاہتے تھے بقولِ احمد ندیم قاسمی:

''غالب ایک عظیم تہذیبی ورثے کا آخری امین تھا۔ کسی نے حق بات کہی ہے کہ مغل تہذیب کا سارا حسن اور قرینہ غالب کے اندازِ گفتار میں سمٹ آیا ہے۔ وہ یقیناً اس تہذیب کا نوحہ خواں بھی ہے مگر وہ ان عظیم الشان ایوانوں کے کھنڈروں پر وہ سائے بھی پڑتے ہوئے دیکھ لیتا ہے جو نئے عہد کے نقیب ہیں... جب کوئی شاعر یہ کہے کہ:

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

تو اس کے فن کو شکست نہیں ہو سکتی۔''[۱۹]

غالب نے مینائے غزل میں نئی شراب انڈیلی، نئے الفاظ وتراکیب کا ذخیرہ اضافہ کر کے لسانی ترقی کی راہیں ہموار کیں، پرانے الفاظ میں نئی معنیاتی توانائی اضافہ کی اور آج سے ڈیڑھ صدی پیشتر ایک ایسی شعری زبان متعارف کروائی جس کی تفہیم وتجزیہ اُسلوبیات جیسے جدید تنقیدی تناظر میں ممکن ہوا۔ غالب کے پختہ جمالیاتی شعور نے غزل کا شعری نظام ترتیب دیا۔ ان کی قافیہ پیمائی، اوزان وبحور کی ندرت، تراکیب واستعارات کی نغمگی، تکرارِ لفظی کے نت نئے انداز اور برجستہ وخوش آواز الفاظ کا استعمال ان کے کلام کی صوتیاتی سطح کو ایک بلند مرتبے پر فائز کر دیتا ہے جسے ہر دور میں پذیرائی حاصل ہوتی رہے گی۔

ڈاکٹر وزیر آغا غالب کے مشہور شعر یعنی:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے[۲۰]

کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''معنی کو اپنی ترسیل کے لیے آواز درکار رہے۔ معنی کو اگر ایک مسافر کہا جائے تو آواز وہ ناؤ ہے جس میں بیٹھ کر وہ سفر کرتا ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ معنی نے آواز کی ناؤ کہیں باہر سے حاصل نہیں کی بلکہ اپنی ہی پسلی سے برآمد کی ہے۔ ہر حرف یا Phoneme ایک آواز ہے مگر جب حروف جُڑ کر لفظ یا Morpheme بنتے ہیں تو دراصل نشان یا Sign بن جاتے ہیں اور نشان وہی کرنے لگتے ہیں۔''[۲۱]

ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے میں کوئی بھی لفظ آغاز ہی سے علامت نہیں ہوتا لیکن اگر تخلیقی عمل کی مدد

سے کوئی لفظ یا شے اتنی صیقل ہو جائے کہ منعکس کرنے لگے تو ہم کہیں گے کہ اب یہ لفظ یا شے علامتی ہو گئی ہے۔ آواز بجائے خود علامتیت کی حامل ہوتی ہے مگر جب وہ کسی خاص معنی پر مرتکز ہو جائے تو وہ بھی لسانی نشان بن جاتی ہے تاہم آواز کا معنی آفریں روپ وہ حرف یا کوندا ہے جو مجسّم Signification ہے۔[۲۲]

ملکۂ شاعری کو عطیۂ خداوندی کہا گیا ہے لیکن ہر فنِ خداداد میں مہارت کسب و ریاض سے پیدا ہوتی ہے۔ شاعر کی زبان و بیان پر قدرت اور اس کو برتنے کا سلیقہ اسے دیگر شعرا سے منفرد و ممتاز کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ استادی شاگردی کے باوصف ہم غالب و حالی کی شاعرانہ صلاحیتوں میں بآسانی حدِ امتیاز قائم کر سکتے ہیں۔ جب شاعر کو سلیقۂ شاعری آ جاتا ہے تو اس کا ایک ایک حرف اور ایک ایک لفظ یہاں تک کہ زیر، زبر، پیش بلکہ شد اور مد کا استعمال بھی ایک نئی زندگی کا امین ٹھہرتا ہے اور ان سب کی آوازیں شعر کی آواز میں اس طور مدغم ہو جاتی ہیں اور شاعری کے خمیر میں اس درجہ رچ بس جاتی ہیں کہ زیر زبر کی تبدیلی بھی شعر کی عمارت کو منہدم کر سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مشرقی شعریات و انتقادیات میں حشو و زوائد سے احتراز کو ضروری سمجھا گیا اور تناسبِ لفظی، بحروں کی روانی و موسیقیت کو بطورِ خاص شعر کی پرکھ کا معیار سمجھا جاتا رہا ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> ''حقیقت یہ ہے کہ شاعری زبان کی وہ کیفیت ہے جس میں اسے مخصوص شدت کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے... زبان کی مخصوص شدت سے مراد یہ ہے کہ ادب میں استعمال ہونے والی زبان مکمل معنویت کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کوئی لفظ بلکہ کوئی حرف بے کار یا برائے بیت نہیں ہوتا اور یہ مکمل معنویت اس مخصوص فن پارے کی حد تک جس میں زبان برتی گئی ہے، فقید المثال اور یکتا ہوتی ہے، یعنی وہ معنویت پوری پوری کسی اور لسانی ترتیب حتیٰ کہ کسی اور فن پارے میں بھی نہیں سما سکتی۔''[۲۳]

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو غالب کی شاعری کا صوتیاتی نظام ان کی شاعری کی معنیاتی فضا سے مکمل طور پر ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ غالب کی شعری آوازیں ان کے کلام کی معنویت سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہیں۔ اگر صوتیات و معنیات میں ہم آہنگی کا فقدان ہو تو شعر میں وہ تاثر پیدا نہیں ہو سکے گا جو دراصل غالب کا منشا تھا اور وہ طلسماتی کیف و کم، نغمگی اور کشش محسوس نہ ہو سکے گی جس پر غالب کو سدا ناز رہا۔ غالب کا فنی کمال بھی یہی ہے کہ کلاسیکی شعرا کی فہرست میں ہونے کے باوصف انھی سے ہماری روشن خیالی کا سفر شروع ہوتا ہے اور جدید ادب کی داستان کا نقطۂ آغاز بھی وہی قرار پاتے ہیں۔ گو اپنے بارے میں ان کی رائے تھی کہ:

> ''فارسی میں مبدءِ فیاض سے مجھے وہ دستگاہ ملی ہے کہ اس زبان کے قواعد و ضوابط میرے ضمیر میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر...۔''[۲۴]

لیکن اس کے باوجود وہ فنِ شاعری کے رموز و غوامض پر گہری نگاہ رکھتے تھے۔ ایک ایک حرف اور ایک

ایک لفظ کی قدر و قیمت کے شناسا تھے۔ کلام کے صوتی آہنگ کی کیا اہمیت ہوتی ہے اور شعر کا صوتی آہنگ کیونکر فردوس گوش بنتا ہے؟ کون سی آوازیں حواس پر سرخوشی بن کر چھا جاتی ہے اور غم کے نغمے کن آوازوں کے متقاضی ہوتے ہیں، انھیں یہ سب بخوبی معلوم تھا۔ ان کا عروضی شعور نہایت منجھا ہوا تھا ،اوزان و بحور اور قافیہ وردیف سے شعری فضا سازی کا سلیقہ انھیں خوب آتا تھا۔ وہ لفظوں کی تکرار سے شعر کے آہنگ اور لہجے کو نغمہ اور سُر سنگیت میں ڈھال دینے کے رمز شناس تھے۔ اگر چہ کلامِ غالب کے تمام تر صوتیاتی محاسن پر گرفت آسان نہیں تاہم مطالعے میں سہولت کی خاطر ہم انھیں درج ذیل نکات کی صورت میں منقسم کر سکتے ہیں۔

- صوتیاتی امتیازات۔
- عروضی اجتہادات۔
- نظامِ ردیف وقوافی۔
- تکرارِ صوت وتکرارِ لفظی۔

کلامِ غالب کے صوتیاتی محاسن:

اسلوبیاتِ غالب کا مطالعہ دراصل ان کی شعری جمالیات اور فنی قدروں کے مطالعے سے مشروط ہے۔ وہ شعروادب کی جمالیات پر بڑی گہری نظر رکھتے تھے اور اس جمالیاتی شعور کا اظہار ان کی منتخب کردہ بحور واوزان میں بھی ہوتا ہے، قوافی وردیف کی خوش آہنگی میں بھی اور الفاظ وتراکیب کی نغمگی کی صورت میں بھی۔ غالب کے فنی اجتہادات کی فہرست تو بہت طویل ہے۔ ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے شعری نظام میں جو تبدیلیاں متعارف کروائیں وہ بڑی حد تک فطری اور بے ساختہ ہیں اوران پر آورد کا گمان نہیں گزرتا۔ غالب نے اپنی شاعری میں حرف وصوت کے حوالے سے جو اوزان و بحور اختیار کیے، ردیف وقافیہ کے ذیل میں جس صوتی آہنگ کا اہتمام کیا، انتخابِ الفاظ وتکرارِ الفاظ سے ساز وآواز کی جس نغمگی کو رواج دیا اس نے آگے چل کر ایک رجحان کی شکل اختیار کر لی۔ یہاں تک کہ جب یہ روایت اقبال سے ہوتی ہوئی فیض تک پہنچی تو آہنگِ شعر اور صوتی محاسن نظم وغزل دونوں کے لیے لازمۂ شاعری کا درجہ اختیار کر گئے۔

غالب کا شاعرانہ فن تغزّل، موسیقیت ،مترنّم الفاظ وتراکیب اور ان کے مخصوص دروبست سے عبارت ہے۔ وہ انتخابِ الفاظ کے ضمن میں ان کے صوتی تاثر کا خصوصی اہتمام کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی فارسی دانی ان کے کلام کی غنائیت اور صوتی تاثر کو دوچند کرنے میں کلیدی کردار ادا کرتی ہے۔ بقولِ پروفیسر مسعود حسین خاں:

''غالب کی فارسی گوئی اور فارسی دانی کا اثر ان کے ریختے پر بھی نمایاں ہے۔ اردو شعر کی زبان

کوانھوں نے ذوق کی محاورہ بندی سے نکال کر عجمی لالہ زاروں میں لاکھڑا کیا۔" (۲۵)

غالب حروف تہجی کی غنائی اہمیت سے پوری طرح باخبر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں ان کی شاعری میں سخت اور کرخت آوازوں کی بجائے نرم، رواں اور شوخ صوتی لہروں کا ادراک حاصل ہوتا ہے۔ کلام کی موسیقیت میں اضافہ کی خاطر وہ مسلسل اور صفیری آوازوں کا استعمال زیادہ کرتے ہیں۔ پیشتر ازیں کہ غالب کی پسندیدہ آوازوں اور نمایاں اصوات کی درجہ بندی کی جائے، اردو زبان کے نظامِ صوت پر ایک تجزیاتی نگاہ ڈالنا ازبس ضروری محسوس ہوتا ہے۔

اردو کے نظامِ صوت کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

۱۔ مصوّتے: جو تعداد میں دس ہیں

۲۔ مصمّتے: جن کی تعداد ۳۷ ہے

مصمّتے آوازوں کے بہاؤ کی وہ چوٹیاں ہیں جن پر مصوّتوں کا نغمہ رقص کرتا ہوا برآمد ہوتا ہے، اس لیے ان کی ادائیگی اور مخرج کے بارے میں تفصیل سے جاننا ضروری ہے۔

اردو کے حروفِ صحیح کے تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں خالص ہندی آوازوں کے ساتھ ساتھ خالص عربی و فارسی آوازیں بھی شامل ہیں۔ مثلاً:

۱۔ خالص ہندی آوازیں: ٹ، ڈ، ڑ۔

کھ، چھ، ٹھ، تھ، پھ، گھ، جھ، ڈھ، دھ، بھ، ڑھ۔

۲۔ خالص عربی آواز: ق۔

۳۔ خالص فارسی آواز: ژ۔

۴۔ عربی فارسی مشترک آوازیں: خ، غ، ف۔

۵۔ فارسی ہندی مشترک آوازیں: ک، چ، ت، پ، گ، ج، د۔

ب، ن، م، ش، س، ی، ر، ل، و، ہ۔

۶۔ عربی ہندی مشترک آوازیں: ب، ت، ج، د، ر، س، ش، ک، ل، و، ہ، ی۔

۷۔ عربی، فارسی، ہندی مشترک آوازیں: ب، ت، ج، د، س، ش، ک، ل، م، ن، و، ہ، ی

اردو شاعری کا تمام تر صوتیاتی نظام مذکورہ بالا آوازوں کے تاروپود پر قائم ہے۔ [۲۶]

صوتیاتی نقطۂ نظر سے اردو ایک ہندوستانی زبان ہے لیکن اس کے باوجود ہمارا شعری آہنگ فارسی شعر گوئی کی روایات پر استوار ہے۔ جہاں تک آوازوں کا تعلق ہے کوزی آوازیں یعنی ٹ، ڈ، ڑ کے بارے میں ایک عام خیال یہ ہے کہ یہ بدآہنگ اور سخت ہوتی ہیں اور ان کا صوتی آہنگ بھی سماعت پر گراں گزرتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ دیوان غالب میں ان آوازوں کی کارفرمائی نہ ہونے کے برابر ہے۔ بقولِ پروفیسر مسعود حسین خان:

''غالب کوز آوازوں سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔ وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے جلتے سُروں
میں گاتے ہیں۔ جلتے سُروں کی صوتیاتی توجیہ یہ ہے کہ وہ عربی فارسی چستانی آوازوں (رگڑ کے
ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں مثلاً خ، ش، ف، ز وغیرہ) سے اپنا صوتی آہنگ تیار کرتے ہیں اور
بیشتر انھیں ن۔ م کی انفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں۔''[27]

غالب نامانوس آوازوں کے مقابلے میں فارسی صوتی آہنگ رکھنے والے الفاظ کو ترجیح دیتے ہیں۔ ہندی زبان سے نسبت رکھنے والی آوازوں میں ہائے مخلوط (یعنی کھ، دھ، بھ وغیرہ) اردو شعری روایت سے زیادہ قریب ہیں۔ اس کی صوتیاتی وجہ یہ ہے کہ یہ آوازیں ایک تو زیادہ دقت طلب نہیں، دوسرے ان سے بننے والے مرکب الفاظ کی تعداد اردو زبان میں بہت زیادہ ہے۔ میر تقی میر کے ہاں یہ آوازیں نہ صرف شعر کے درمیان بلکہ قوافی و ردیف کے طور پر بھی برتی گئی ہیں... لیکن غالب ہائے مخلوط والی آوازوں کو بطور ردیف کم ہی استعمال کرتے ہیں اور متداول دیوان میں ردیف ''ھ'' پر مبنی صرف گنتی کے تین اشعار ملتے ہیں یعنی:

از مہر تا بہ ذرّہ دل و دل ہے آئنہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئنہ[28]

ہے سبزہ زارِ ہر در و دیوارِ غم کدہ
جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ
ناچار بے کسی کی بھی حسرت اٹھایئے
دشوارئ رہ و ستمِ ہم رہاں نہ پوچھ[29]

مسموع اور غیر مسموع آوازیں:

اردو حروفِ صحیح مسموع اور غیر مسموع آوازوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں۔ تمام حروفِ علّت مسموع آوازیں ہیں اور موسیقی کی جان ہیں۔ ان کے علاوہ: گ، گھ، ج، جھ، ڈ، ڈھ، د، دھ، ب، بھ، ن، م، غ، ژ، ز، ڑ، ڑھ، ر، ی، ل، و

مسموع حروفِ صحیح ہیں... اور کُل دس حروفِ علّت اور اکیس حروفِ صحیح کُل اکتیس (۳۱) مسموع آوازیں ہیں:

غیر مسموع آوازیں تعداد میں کُل سولہ (۱۶) ہیں۔ ک، کھ، چ، چھ، ٹ، ٹھ، ت، تھ، پ، پھ، خ، ش، س، ف، ہ، ق

ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی وادیاں بنتی ہیں کیونکہ موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروفِ علّت پر ہوتی ہے۔ غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے اسی لیے غزل میں جس قدر غنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروفِ علّت کی بہتات ہوگی۔ حروفِ علّت

کے بعد ترجیح مسموع حروف صحیح کو دی جائے گی اور غیر مسموع آوازوں کا تناسب عام طور پر ۳/۱ سے زیادہ نہیں ہوگا۔[۳۰]

مثال کے طور پر غالب کی یہ مشہور نغمہ ریز غزل ملاحظہ کیجیے:

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے[۳۱]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غالب کی مشہور غزل کی بابت لکھتے ہیں:

''دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے[۳۲]

میں صوتیاتی سطح پر آخر ایسی کون سی بات ہے کہ یہ غزل گلوکاروں میں ہمیشہ بے حد مقبول رہی ہے اور بعض نے تو ان کے ذریعے اپنی آواز کا ایسا جادو جگایا ہے کہ باید و شاید۔ وجہ ظاہر ہے کہ ان غزلوں میں طویل مصوّتوں اور غنائی مصوّتوں کے دروبست سے موسیقی کا ایسا امکان ہاتھ آ گیا ہے جو عام طور پر میسر نہیں آتا....''[۳۳]

غنائی ردیفوں کے حوالے سے مسعود حسین خاں کی رائے میں غنائی ردیفیں بالعموم ا، و، ی سے مرکب ہوتی ہیں یا ''ر'' اور ''ل'' سے۔ غیر مسموع حروفِ صحیح کی ردیفوں میں اساتذہ نے غزلیں ضرور کہی ہیں مگر ''ر'' کے ارتقا کی عدم موجودگی کی وجہ سے رواں نہیں ہوتیں۔ مثلاً غالب کی غزل:

نفَس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں، انتظار ساغر کھینچ[۳۴]

حروفِ علّت والی ردیفوں کی خصوصیت یہ ہے کہ انھیں موسیقی کی ضرورت کے مطابق کھینچ کر بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ اسی لیے اساتذۂ غزل ا، و، ی کی ردیفوں کو ہی منتخب کرتے ہیں۔[۳۵]

اس رائے کی روشنی میں اگر دیوان غالب پر نگاہ ڈالی جائے تو ہمیں غیر مسموع حروفِ صحیح کے مقابلے میں حروفِ علّت والی ردیفوں، بالخصوص ردیف، ا، و، ی اور ''ر'' کی غزلوں کی تعداد نسبتاً زیادہ نظر آتی ہے۔ متداول دیوان غالب میں ان ردیفوں پر مبنی غزلوں کی تعداد درج ذیل ہے:

ردیف ا = ۵۰
ردیف ر = ۱۰
ردیف و = ۱۲
ردیف ی = ۱۱۰

حروفِ علّت کی کمی بیشی شعر کی صوتی کیفیت پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ چھوٹی یا طویل بحروں میں حزن و یاس کی کامیاب ترجمانی کا انحصار بڑی حد تک حروفِ علّت کی کثرت پر ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کی

ان دو غزلوں میں حروفِ علّت اور حروفِ صحیح کا تناسب ۵۰ فیصدی کا ہے۔

دلِ ناداں تجھے ہوُا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے[۳۶]

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی[۳۷]

مذکورہ غزلوں کے برعکس ان کی غزل:

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا[۳۸]

میں حروفِ علّت کا تناسب گھٹ کر ۴۰ فیصدی رہ جاتا ہے۔ ان غزلوں کے صوتیاتی تجزیے کی روشنی میں واضح ہو جاتا ہے کہ جب جذبہ دل کی آنچ بن کر برآمد ہوتا ہے تو وہ حروفِ صحیح کی رکاوٹوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروفِ علّت کی گزرگاہوں کو پسند کرتا ہے۔[۳۹]

جہاں تک جذبے کی صداقت اور توانائی کا تعلق ہے تو ہر زبان بولنے والا اسی زبان اور اس کے صوتیاتی نظام سے ایک جذباتی وابستگی ضرور رکھتا ہے۔ شعرا کی اپنی زبان و بیان کے حوالے سے کی جانے والے شاعرانہ تعلّیاں اس امر کی غمّاز ہیں کہ وہ اپنی زبان کے صوتی عناصر اور قدرتِ ادائیگی پر تفاخر محسوس کرتے رہے ہیں۔ بقولِ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

> ”زبان کا ہر بولنے والا اپنی زبان کے صوتیاتی نظام کا وجدانی احساس (Intuitive Feeling) رکھتا ہے۔ اسی کی بدولت وہ اپنی زبان کے استعمال پر قادر ہوتا ہے۔ صوتیاتی تجزیہ وہی سب سے بہتر ہے جس میں زبان بولنے والوں کے ”وجدانی احساس“ سے مطابقت پائی جائے۔“[۴۰]

یوں تو غالب کی شعری آوازیں ان کے کلام کی معنویت سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں لیکن وہ ”اندازِ بیاں اَور“ کے تقاضوں کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ طرزِ بیان کی خوب صورتی کے لیے وہ موزونیِ الفاظ، آوازوں کی ہم آہنگی و تناسب اور لفظی دروبست کے تناسب کا بھی پورا پورا خیال رکھتے ہیں کیونکہ ان کا تصورِ شعر صرف معنی پرستی پر مبنی نہیں بلکہ حسنِ ظاہر کی قدر و قیمت سے بھی شناسا ہے۔ یعنی:

نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت[۴۱]

شیخ محمد اکرام ”حکیم فرزانہ“ میں رقم طراز ہیں کہ:

> ”مرزا نے اپنے کلام کی ظاہری ٹیپ ٹاپ پر بھی پوری نظر رکھی اور ان کے اشعار میں الفاظ فقط اظہارِ مطلب ہی کا وسیلہ نہیں بلکہ شاعرانہ حسن پیدا کرنے کا ذریعہ بھی ہیں۔ کئی جگہ ان کا استعمال

اور ترتیب ایسی ہے کہ معنی و مضمون سے قطع نظر ان کا ترنم اور ہم آہنگی ہی بہت پُر لطف ہے۔

مثلاً:

درد دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلاؤں

انگلیاں فگار اپنی ، خامہ خوں چکاں اپنا

ہاں وہ نہیں خدا پرست ،جاؤ وہ بے وفا سہی

جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں [۴۲]

غالب کی شاعرانہ آواز میں ایک ایسی کشش اور نغمگی ہے جس سے اردو شاعری آشنا نہیں تھی۔ غالب کے اسلوبیاتِ شعری کی روشنی میں ہم ان کے شعری مزاج اور افتادِ طبع کا تعین بھی کر سکتے ہیں۔ ان کی انفرادیت پسندی، شخصی توانائی، مردانگی و بلند آہنگی، تحرک و زندہ دلی، تیزی و تندی، ان تمام احساسات اور جذبات کی ترجمانی ان کی غزلیات کے مرکزی موڈ اور آہنگ سے کی جا سکتی ہے۔ڈاکٹر عبادت بریلوی کے خیال میں غالب کی شاعری کا وزن و آہنگ ان کے مخصوص جذبات اور فکر و شعور کے ساتھ پوری طرح مناسبت رکھتا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''غالب زندگی اور حرکت کے شاعر ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کی بیشتر غزلوں میں ایسا وزن و آہنگ ملتا ہے جو انفعالیت سے زیادہ فعالیت کا ترجمان ہے...ان کی غزلوں کے آہنگ میں ایک بلند آہنگی نظر آتی ہے...اس کی کیفیت میدانوں میں بہنے والے دریا کی لہروں کی سی نہیں بلکہ سمندر میں پیدا ہونے والے مدّوجزر کی سی ہے۔'' [۴۳]

غالب مزاجاً تغزل اور شعریت کی طرف مائل تھے یہی وجہ ہے کہ ان کی پسندیدہ آوازیں نغمگی اور شعریت سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ان کے زیرِ استعمال مصمتے اور مصوّتے خوش گوار اور خوش آہنگ محسوس ہوتے ہیں۔

اردو زبان کو صوتی اعتبار سے ایک مایہ دار زبان قرار دے سکتے ہیں ۔جذب و قبول اور اپنے بین الاقوامی مزاج کے سبب یہ دیگر زبانوں کی آوازوں کو اپنے دامن میں سمیٹ کر ایک کثیر الاصوات زبان بن گئی ہے۔اردو کے حروفِ تہجی کی تعداد دیگر زبانوں کی نسبت زیادہ ہے یعنی یہ دیگر تمام زبانوں کی آوازوں کی نمائندگی بخوبی کرنے پر قادر ہے۔

''اردو نے اپنے نظامِ تہجی میں عربی، فارسی اور ہندی یعنی آریائی اور سامی دونوں خاندان کی زبانوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔اس میں انگریزی سے لے کر علاقائی زبانوں تک کی ساری زبانیں اس طرح سما گئی ہیں کہ وہ دنیا کی مختلف زبانوں کی آوازوں کا مجموعہ بن گئی ہے۔ہر اردو جاننے والا عربی، فارسی، ہندی اور انگریزی کو ان کے حقیقی تلفظ کے ساتھ عموماً بول لیتا ہے، اس لیے کہ ان میں سے ایک آواز بھی ایسی نہیں جو اردو میں موجود نہ ہو یا جس کو ادا کرنے پر اردو خواں طبقہ قادر نہ ہوا۔'' [۴۴]

عہدِ غالب میں انھی تمام زبانوں کا چلن تھا۔ خود غالب عربی زبان سے نابلد نہیں تھے اور فارسی زبان پر تو ان کو اہلِ زبان کی سی دسترس حاصل تھی۔ اسی لیے وہ اپنے کلام کی خوش آہنگی میں دیگر زبانوں کے لسانی سرمائے اور مصوّتی آوازوں کی خوش آہنگی کو بروئے کار لانے میں کامیاب رہے۔ مصوّتے اور مصمّتے شاعری کے آہنگ کا تعیّن کرتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی تحقیق کے مطابق:

۱۔ کچھ مصمّتے ایسے ہیں جن کی آوازیں نسبتاً زیادہ خوش آہنگ ہوتی ہیں، مثلاً رے، نون غنہ، میم، یعنی ان کی کیفیت زیادہ خوش گوار ہوتی ہے۔

۲۔ تمام مصوّتے خوش آہنگ ہوتے ہیں لیکن طویل اور معروف مصوّتے سب سے زیادہ خوش آہنگ ہوتے ہیں۔

۳۔ کچھ مصمّتے ایسے ہیں جن کی آوازیں کرخت یا خشک یا Dull ہوتی ہیں۔ مثلاً کاف، قاف وغیرہ۔ [۴۵]

غالب نے اپنی پسندیدہ آوازوں کے انتخابی عمل میں بھی اپنی جدت طرازی کا پورا پورا ثبوت دیا ہے۔ وہ شاعری کے اسرار کے محرم ہیں اور خوب جانتے ہیں کہ کون سی آوازیں اور کون سے الفاظ پڑھنے والے کے اعصاب پر نغمۂ سحر آفریں بن کر طاری ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری غالب کی ''رنگیں نوائی'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''غالب نے آوازوں کے اتار چڑھاؤ، ترنم، نغمگی، موسیقیت اور ہم آہنگی سے لفظوں میں دل کشی کا رنگ بھرا ہے۔ غالب کے فن کا یہ پہلو لفظوں کے ترنم اور آوازوں کی رنگا رنگ ہم آہنگیوں کا منت کش ہے۔ غالب کے فن کے خاص اس پہلو کو ہم رنگیں نوائی کہتے ہیں۔'' [۴۶]

غالب کی پسندیدہ اور بامعنی آوازوں میں سب سے اہم آواز ''آ'' ہے جو دراصل الف کی دو آوازوں کا مجموعہ ہے۔ کلامِ غالب میں اس آواز کا کثیر استعمال نظر آتا ہے۔ چند منتخب مصرعے بطورِ مثال ملاحظہ کیجیے:

آب: شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا [۴۷]
آرا: غافل بہ وہم ناز خود آرا ہے ورنہ یاں [۴۸]
آہو: میں دشتِ غم میں آہوئے صیّاد دیدہ ہوں [۴۹]
آگ: آگ مطلوب ہے ہم کو جو ہوا کہتے ہیں [۵۰]
آمد: یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے [۵۱]
آدمی: آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا [۵۲]
آرائش: تُو اور آرائشِ خمِ کاکل [۵۳]
آج: آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا [۵۴]

آئے:	آئے ہے بے کسیِ عشق پہ رونا غالب ۵۵
آرمیدگی:	ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے ۵۶
آبگینہ:	آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے ۵۷
آزمانا:	یہی ہے آزمانا تو ستانا کس کو کہتے ہیں ۵۸
آسماں:	رات دن گردش میں ہیں سات آسماں ۵۹
آنا:	ہے خبر گرم ان کے آنے کی ۶۰
آنکھ:	جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے ۶۱
آغوش:	آغوشِ گل گشودہ برائے وِداع ہے ۶۲
آگے:	آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی ۶۳
آزمائش:	وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے ۶۴
آنا/آتا/آئے:	آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے ۶۵
آبلہ:	آبلوں پر بھی حنا باندھتے ہیں ۶۶
آئینہ:	آئینہ دیکھ اپنا سامنہ لے کے رہ گئے ۶۷
آتش:	لگادے خانۂ آئینہ میں روئے نگار آتش ۶۸
آزما:	تغافل ہائے تمکیں آزما کیا ۶۹
آشنا:	بارے آشنا نکلا اُن کا پاسباں اپنا ۷۰
آئیو:	تمھارے آئیو اے طرّہ ہائے خم بہ خم آگے ۷۱
آگے:	رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے ۷۲
آستاں:	بنا ہے چرخِ بریں جس کے آستاں کے لیے ۷۳

غالب اپنے کلام میں موسیقیت اور نغمگی پیدا کرنے کے لیے ترکیب سازی سے بھی کام لیتے ہیں۔ وہ صوتی آہنگ میں اضافے کے لیے تراکیب تراشتے ہیں۔ یہ تراکیب بغیر کسی شعوری اہتمام کے ان کی شاعری کا حصہ بن جاتی ہیں جس سے کلام کی معنیاتی وصوتیاتی فضا سازی میں بڑی مدد ملتی ہے۔ بقولِ مسعود حسین خاں:

> ’’غالب کا کمال لفظ اور ترکیب میں ظاہر ہوتا ہے ... وہ لفظ کی تہ داری اور ترکیب کی پہلوداری سے اکثر اوقات صوتی آہنگ کی کمی کو چھپالے جاتے ہیں۔‘‘۷۴

غالب نے عام طور پر ایسے الفاظ یا مرکبات اپنے کلام میں استعمال کیے ہیں جن کی ابتدا کسی خاص قسم کی آواز سے ہوتی ہے۔ انگریزی میں اسے Alliteration کہتے ہیں۔ یہ ایک طرح کی صنعت گری ہے۔ غالب نے اسے کئی طرح استعمال کیا ہے۔ کہیں دو اجزا سے ترکیب پانے والے مرکبات میں جیسے

دراز دستی، دل و دیدہ، دیدۂ دیدار جو، در و دیوار، درد دروں، منّت مزدور، مستِ مے ذات، نو بہارِ ناز، نقش ناز، داغِ دل، رسم و رہ، خس و خاشاک، چشم و چراغ صحرا وغیرہ[۷۵]

کہیں ایک مصرع یا شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ سے۔ چند مثالیں دیکھیے:

ع: پائے طاؤس پے خامۂ مانی مانگے[۷۶]

ع: کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا[۷۷]

ع: کس قدر ذوقِ گرفتاریِ ہم ہے ہم کو[۷۸]

پہلے مصرعے میں 'پائے' اور 'پے' جبکہ دوسرے مصرعے میں 'پیرہن' اور 'پیکر' یہ الفاظ ''پ'' سے ہیں جبکہ تیسرے مصرعے میں ''ہم ہے ہم'' تینوں الفاظ میں ''ہ'' کا التزام موجود ہے۔

اردو ایک لچک دار زبان ہے۔ مقامی زبانوں کے اختلاط سے یہ اپنے اندر کچھ نئی آوازیں اضافہ کرنے پر قادر ہوئی۔ ان میں بہت سی آوازوں کا سُر اردو زبان کے سُر سے یکسر مختلف تھا۔ اردو زبان نے ان مقامی زبانوں کی بھاری اور کرخت آوازوں کو اپنے اندر جذب کرنے کے لیے متنوّع انداز اختیار کیے گویا:

فریاد کی کوئی لَے نہیں ہے
نالہ ، پابندِ نَے نہیں ہے[۷۹]

شعری انتقادیات میں بھاری آوازوں کے داخلے کو مستحسن نگاہوں سے نہیں دیکھا گیا کیونکہ یہ آوازیں اردو شاعری کے مترنم مزاج سے لگا نہیں کھاتیں۔ اس لیے بالعموم ان سے اجتناب برتا جاتا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی:

''... خالص ہندی آوازیں (یعنی ٹھ، ڈھ، ڑھ، نون، ڑے وغیرہ) اردو شاعری کے خوش آہنگ، نفیس، پُر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے متغائر ہیں، اس لیے کم استعمال ہوئی ہیں، لہٰذا یہ سب آوازیں جو کہ استعمال ہوئیں، نسبتاً بد آہنگ ہیں۔''[۸۰]

غالب کا اعجازِ سخن یہ ہے کہ اپنی اردو دانی اور فارسی گوئی پر ناز ہونے کے باوصف انھوں نے ان مقامی زبانوں کی آوازوں کو نہ صرف اپنے کلام میں جگہ دی ہے بلکہ ان کا استعمال اس سلیقے اور مہارت سے کیا ہے کہ قاری کی توجہ ان آوازوں کی بد آہنگی کی طرف مبذول نہیں ہوتی۔ درج ذیل بھاری آوازوں پر مبنی شعری حوالے ملاحظہ کیجیے:

بھ:

بھلا:
ہاں بھلا کر ترا بھلا ہوگا[۸۱]
مَیں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے[۸۲]

بھول
کھیل سمجھا ہے کہیں چھوڑ نہ دے، بھول نہ جائے[۸۳]

بھاگا: نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے، نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے ۸۴
ظاہر ہے کہ گھبرا کے نہ بھاگیں گے نکیرین ۸۵
بھلے: اس نزاکت کا برا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا ۸۶
بھرنا/بڑھ: زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا ۸۷
بھیس: بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب ۸۸
بہار: نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے ۸۹
بھائی: دی مرے بھائی کو حق نے از سرِ نو زندگی ۹۰

پھ:

پھر: غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل ۹۱
پھر اس انداز سے بہار آئی ۹۲
بس نہیں چلتا کہ پھر خنجر کفِ قاتل میں ہے ۹۳

غزل ''مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے''۹۴ کے متعدد اشعار میں 'پھر' کی تکرار:
پھر بے خودی میں بھول گیا راہِ کوئے یار ۹۵
غزل ''پھر کچھ اس دل کو بے قراری ہے''۹۶ میں ''پھر'' کی دس مرتبہ تکرار موسیقیت کو دوچند کر رہی ہے۔

پھرنا: رکھتا پھروں ہوں خرقہ و سجادہ رہنِ مے ۹۷
قمری کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر ۹۸
پھوڑ: مر گیا پھوڑ کے سر غالبِ وحشی ہے ہے ۹۹
سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا ۱۰۰
پھونکا: پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا ۱۰۱

تھ:

تھوڑی: سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی ۱۰۲
چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رَو کے ساتھ ۱۰۳
تھک: تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے ۱۰۴
ہاتھ: نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں ۱۰۵
تھیں: تھیں بنات النعش گردوں دن کو پردے میں نہاں ۱۰۶
یاد تھیں جتنی دعائیں صرفِ درباں ہو گئیں ۱۰۷
یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں ۱۰۸

تھا: پنہاں تھا دام سخت قریب آشیان کے ۱۰۹

تھی: تھی وہ اک شخص کے تصوّر سے ۱۱۰

تھے: یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط ۱۱۱

ٹھ:

ٹھہرنا: کیوں نہ ٹھہریں ہدفِ ناوکِ بیداد کہ ہم ۱۱۲

ٹھنڈا: آئے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے ۱۱۳

دیکھ کر غیر کو ہو کیوں نہ کلیجا ٹھنڈا ۱۱۴

ٹھانی: اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اَور ہے ۱۱۵

بیٹھنا: بیٹھنا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس ۱۱۶

اٹھا: لڑتا ہے مجھ سے حشر میں قاتل کہ کیوں اٹھا؟ ۱۱۷

سن کر ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں ۱۱۸

اٹھااور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے ۱۱۹

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش ۱۲۰

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اُٹھتی ہے صدا ۱۲۱

اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم،منزل میں ہے ۱۲۲

جھ:

جھاڑنا: غم زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی ۱۲۳

جھکنا: قد کے جھکنے کی بھی گنجائش مرے تن میں نہیں ۱۲۴

جس کو تو جھک کے کر رہاہے سلام ۱۲۵

بجھنا: شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتاہے ۱۲۶

سمجھو: مت مردُمکِ دیدہ میں سمجھو یہ نگاہیں ۱۲۷

سمجھوں: گو نہ سمجھوں اس کی باتیں، گو نہ پاؤں اس کا بھید ۱۲۸

سمجھا: غیر سمجھا ہے کہ لذّت زخمِ سوزن میں نہیں ۱۲۹

چھ:

چھڑکنا: چھڑکے ہے شبنم آئنۂ برگِ گل پہ آب ۱۳۰

چھوڑا: چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں ۱۳۱

چھٹی: غالب چھٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی ۱۳۲

چھوڑو: زمزم ہی پہ چھوڑو مجھے کیا طوف حرم سے ۱۳۳
چھوڑنا: چھوڑوں گا نہ میں اس بتِ کافر کو پوجنا ۱۳۴
چھوڑا: منہ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے ۱۳۵
چھوڑی اسد نہ ہم نے گدائی میں دل لگی ۱۳۶
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے ۱۳۷
چھیڑنا: ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کے عذرِ مستی ایک دن ۱۳۸
چھٹ: یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا ۱۳۹
چھیڑ: یا رسے چھیڑ چلی جائے اسد ۱۴۰
چھُری/چبھونا: دل میں چھری چبھو مژہ گر خونچکاں نہیں ۱۴۱
اچھا: ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے ۱۴۲
چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے
چاہنے والا بھی اچھا چاہیے ۱۴۳
پوچھنا: ہماری بات ہی پوچھیں نہ وہ تو کیونکر ہو ۱۴۴
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں ۱۴۵
سُبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو ۱۴۶

دھ:

دھمکی: دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا ۱۴۷
دھو: حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی ۱۴۸
دھوتا: دھوتا ہوں جب میں پینے کو اس سیم تن کے پانو ۱۴۹
دھوکا: لوگوں کو ہے خورشید جہاں تاب کا دھوکا ۱۵۰
دھونا: دھوئے گئے ہم اتنے کہ بس پاک ہو گئے ۱۵۱
دھبّے: دھوئے دھبّے جامۂ احرام کے ۱۵۲

ڈھ:

ڈھونڈا: ہم نے بار ہا ڈھونڈا تم نے بارہا پایا ۱۵۳
جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن ۱۵۴
ڈھانپا: ڈھانپا کفن نے داغِ عیوبِ برہنگی ۱۵۵

ڑھ: ''ڑھ'' سے الفاظ کا آغاز نہیں ہوتا بلکہ یہ آوازیں درمیان یا آخر میں لائی جاتی ہیں:

ٹیڑھا: ٹیڑھا لگا ہے قط قلمِ سرنوشت کو ۱۵۶؎

بڑھ: زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا ۱۵۷؎

چڑھ: پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے ۱۵۸؎

پڑھیے: کچھ تو پڑھیے کہ لوگ کہتے ہیں ۱۵۹؎

چھیڑ: یار سے چھیڑ چلی جائے اسدؔ ۱۶۰؎

کھ:

کھانا: عشرتِ پارۂ دل زخم تمنّا کھانا ۱۶۱؎

آنکھ: آنکھ کی تصویر سر نامے پہ کھینچی ہے کہ تا ۱۶۲؎

دیکھنا: نوازش ہائے بے جا دیکھتا ہوں ۱۶۳؎

اعتبارِ عشق کی خانہ خرابی دیکھنا ۱۶۴؎

دیکھنے ہم بھی گئے پر یہ تماشا نہ ہوا ۱۶۵؎

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا ۱۶۶؎

دکھلا: خالی مجھے دکھلا کے بوقتِ سفر انگشت ۱۶۷؎

عمر بھر دیکھا کیے مرنے کی راہ ۱۶۸؎

کھا: کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں ۱۶۹؎

ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں، کھائیں گے کیا ۱۷۰؎

لکھتا: لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخنِ گرم ۱۷۱؎

حال دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلاؤں ۱۷۲؎

عشرتِ پارۂ دل زخم تمنّا کھانا ۱۷۳؎

دکھ: یونہی دکھ کسی کو دینا نہیں خوب ورنہ کہتا ۱۷۴؎

کھل: تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرتِ دیدار ہے ۱۷۵؎

کھولتے: مُند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب ۱۷۶؎

کھپانا: فکر دنیا میں سر کھپاتا ہوں ۱۷۷؎

کھلنا: غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل ۱۷۸؎

کھٹکا: تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا ۱۷۹؎

کھینچ: نَفَس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ ۱۸۰؎

کھیل: کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا ۱۸۱؎

کھود: تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو ۱۸۲

گھ:

گھر: گھر ترا خلد میں گر یاد آیا ۱۸۳
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ۱۸۴
گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا ۱۸۵
گھر جب بنالیا ترے در پر کہے بغیر ۱۸۶

گھبرا: ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں ۱۸۷

گھتے: گھستے گھستے مٹ جاتا، آپ نے عبث بدلا ۱۸۸

طھ: کیا بات ہے تمھاری شرابِ طہور کی ۱۸۹

ظھ: قسمت کھلی ترے قدو رخ سے ظہور کی ۱۹۰

صوتیاتِ کلامِ غالب کا ایک نمایاں وصف یہ بھی ہے کہ انھوں نے ٹ، ڑ، ژ اور ڈ جیسی ثقیل اور بدآہنگ آوازوں کو بھی اپنی شاعری میں اس طور جگہ دی کہ نہ صرف ان کی ثقالت اور بدآہنگی دور ہوگئی بلکہ یہ مقامی وفارسی آوازیں جزوِ زبان محسوس ہونے لگیں اور ان کی ادائیگی میں زبان رکنے اور اٹکنے کی بجائے روانی کی طرف مائل نظر آنے لگی۔ چند منتخب مصرعے بطورِ امثال دیکھیے:

ٹ:

ہیہات! کیوں نہ ٹوٹ گئے پیرزن کے پانو ۱۹۱
لپٹنا پرنیاں میں شعلۂ آتش کا آساں ہے ۱۹۲
نظر میں کھٹکے ہے بن تیرے گھر کی آبادی ۱۹۳
ٹیڑھا لگا ہے قط قلمِ سرنوشت کو ۱۹۴
نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد ۱۹۵
ٹوٹے پڑے ہیں حلقۂ دامِ ہوائے گل ۱۹۶

ڑ:

بے اختیار دوڑے ہے گل درقفائے گل ۱۹۷
اڑتی پھرے ہے خاک مری کوئے یار میں ۱۹۸
پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں ۱۹۹
دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں ۲۰۰
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں ۲۰۱

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے[۲۰۲]
اک چھیڑ ہے وگرنہ مراد امتحاں نہیں[۲۰۳]
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد[۲۰۴]
پچ آپڑی ہے وعدۂ دلدار کی مجھے[۲۰۵]

ژ:

صد جلوہ روبرو ہے جومژگاں اٹھایئے[۲۰۶]
دل میں چھری چُبھو،مژہ گر خوں چکاں نہیں[۲۰۷]
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں[۲۰۸]

شیرازۂ مژگاں،دعوتِ مژگاں،مژگانِ یار جیسی تراکیب کے علاوہ ایک ہی شعر میں مژہ اور مژگاں کی تکرار ملاحظہ کیجیے:

بلا سے! گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کے لیے[۲۰۹]
دل و مژگاں کا جو مقدمہ ہے
آج پھر اس کی روبکاری ہے[۲۱۰]
مژدہ اے مرغ کہ گلزار میں صیاد نہیں[۲۱۱]
نے مژدۂ وصال نہ نظارۂ جمال[۲۱۲]

ڈ:

دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو[۲۱۳]
ڈالا نہ بےکسی نے کسی سے معاملہ[۲۱۴]
ڈر نالہ ہاے زار سے میرے خدا کو مان[۲۱۵]
قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم[۲۱۶]
ڈھونڈے ہے اس مغنّیِ آتش نفس کو جی[۲۱۷]
ہے جو صاحب کے کفِ دست پہ یہ چکنی ڈلی[۲۱۸]

انھی کرخت آوازوں میں خ،ف اور ق جیسی آوازوں کو بھی شامل کر سکتے ہیں کیونکہ ان کی ادائیگی میں بھی دقّت محسوس کی جاتی ہے۔ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی ان آوازوں کے آہنگ کو خشک،بے رنگ اور کرخت قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

’’...اسی حرف ق کو لیجیے۔اس میں ایک مخصوص خشکی ہے جو حلق میں رکاوٹ،آواز کے پھنس جانے اور سانس کے رک جانے کی کیفیت رکھتی ہے...ق کی خشکی س اور ص وغیرہ کے ساتھ اور بھی

نمایاں ہو جاتی ہے... یہی حال ''خ'' کا ہے جو''س'' اور''ص'' کے ساتھ زیادہ خشک اور بنجر ہو جاتا ہے... اسی طرح ''ک'' میں ایک کرختگی ہے جو صرف بعض مصوّتوں کے ساتھ ہلکی ہو جاتی ہے ورنہ ہمیشہ ایک مخصوص، کرخت اور جارحانہ آہنگ پیدا کرتی ہے... لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر کسی تحریر میں کاف کی آواز زیادہ سنائی دے تو اس کا آہنگ کرختگی اور جارحیت کا تاثر پیدا کرے گا۔ اگر اس میں ''خ ق'' کی آوازیں ''س ص'' وغیرہ کے ساتھ سنائی دیتی ہیں تو آہنگ میں ایک خشکی، بے رنگی بمعنی Dullness اور بھاری پن ہوگا۔''[۲۱۹]

فاروقی صاحب کی رائے کے تناظر میں جب ہم کلامِ غالب میں ان آوازوں کا تجزیہ کرتے ہیں تو ہمیں غالب کے لسانی دروبست کی داد دینا پڑتی ہے۔ غالب کی ''رنگیں نوائی'' نے ان خشک اور روکھی آوازوں میں بھی زندگی کی روح پھونک دی ہے اور یہ ثابت کر دیا کہ زبان میں موجود کوئی آواز بری نہیں اگر اس کے استعمال کا قرینہ شاعر کو آتا ہو۔ غالب نے ک اور خ جیسی آوازوں سے بھی وہ جادو جگایا ہے کہ نہ بے رنگی اور Dullness کا تاثر ابھرتا ہے اور نہ شعر کی نغمگی مجروح ہوتی ہے۔ چند منتخب مصرع اور اشعار بطورِ مثال ملاحظہ کیجیے:

ق۔ک: لیے جاتی ہے کہیں ایک توقّع غالب

جادۂ رہ کششِ کافِ کرم ہے ہم کو [۲۲۰]

اس شعر میں ایک مرتبہ ق اور چھ مرتبہ ک کی تکرار نے موسیقیت میں اضافہ کر دیا ہے۔

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں

شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں[۲۲۱]

اس شعر میں تین مرتبہ ق اور تین مرتبہ ک کا التزام کیا گیا ہے۔

ق۔ک: ع یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت [۲۲۲]

ق۔ک: وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا

دریا زمین کو عرقِ انفعال ہے [۲۲۳]

''خ'' کی تکرار سے ترنم کی کیفیت ملاحظہ کیجیے:

لوں وام بختِ خفتہ سے یک خوابِ خوش ولے

غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں [۲۲۴]

بخت، خفتہ، خواب، خوش اور خوف میں ''خ'' کی آواز کی تکرار سے نغمگی پیدا کی گئی ہے۔
ق، ک اور گ کا توازن دیکھیے:

کرے ہے قتل، لگاوٹ میں تیرا رو دینا

تری طرح کوئی تیغِ نگہ کو آب تو دے[۲۲۵]

گر نہیں نکہت گل کو ترے کوچے کی ہوس
کیوں ہے گردِ رہ جولانِ صبا ہو جانا[۲۲۶]

غالب اصوات کی کرختگی دور کرنے کے لیے انھیں ایسی آوازوں کے ساتھ آمیز کرتے ہیں جن میں قدرتی طور پر روانی، سرسراہٹ اور نغمگی کا پہلو موجود ہوتا ہے۔ مثلاً انھوں نے اپنی اس مشہور غزل میں ''ک'' کی کرختگی کو دور کرنے کے لیے بڑی چابک دستی سے رائے مہملہ کی آمیزش کی ہے:

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر
آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر
کیا آبروئے عشق جہاں عام ہو جفا
رُکتا ہوں تم کو بے سبب آزار دیکھ کر
آتا ہے میرے قتل کو پر جوشِ رشک سے
مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر
ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر
واحسرتا! کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذّتِ آزار دیکھ کر
بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کے ساتھ
لیکن عیارِ طبعِ خریدار دیکھ کر
زنّار باندھ سبحۂ صد دانہ توڑ ڈال
رہرو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر[۲۲۷]

بارہ اشعار پر مشتمل اس غزل کے آٹھ منتخب اشعار میں ''ر'' کی تعداد ''۴۳'' اور ''ک'' کی آواز ''۳۲'' مرتبہ سماعت سے ٹکراتی ہے۔ ''ر'' کی تکرار غزل کی مجموعی فضا کو مترنم اور خوشگوار بنا دیتی ہے۔

ن، نون غنّہ اور میم کو مترنم آوازوں میں شمار کیا جاتا ہے کیونکہ ان آوازوں کی نغمگی سے آہنگ اور لطافت دوچند ہو جاتی ہے۔ ان آوازوں کی ہم آہنگی دیگر آوازوں کی کرختگی کو دور کرتی ہے اور ق، خ، س اور ص جیسی آوازوں میں بھی جھرنے کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ دیوانِ غالب کی ردیف ن اور نون غنّہ پر مشتمل غزلیں اس بات کی توثیق میں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی رائے میں صفیری آوازیں اور مسلسل مصوّتے شعر کی غنائیت میں

اضافے کا موجب ہوتے ہیں۔ نارنگ کی تحقیق کے مطابق:

> ''صفیری آوازیں یعنی ف، س، ش، ز، خ، غ، ہ، ان کے علاوہ ''ل'' اور ''ر'' کو بھی اس میں لے لیا گیا ہے کیونکہ یہ سب کے سب vocal یعنی مصوّتی مصمّتے یا مسلسل مصمّتے کہلاتے ہیں اس لیے ان میں مصوّتوں کی طرح تسلسل کی اور جاری رہنے اور پھیلنے کی کیفیت ہے۔''[۲۲۸]

کلامِ غالب کے تجزیے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے یہاں صفیری اور مسلسل آوازوں کا استعمال کثرت سے کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں وہ ترکیب سازی سے مدد لے کر کلام کی تہہ داری اور معنویت کے ساتھ ساتھ صوتی آہنگ میں بھی خاطر خواہ اضافہ کر دیتے ہیں۔ غالب کی غزل کے آہنگ کو متعین کرنے میں ہکاری اور معکوسی آوازیں بھی اپنا کردار ادا کرتی ہیں۔

گوپی چند نارنگ کے خیال میں غالب کے یہاں طویل مصوّتے کلامِ اقبال کی بہ نسبت کم برتے گئے ہیں۔ غالب کے یہاں طویل مصوّتوں کے وقوع کا امکان گیارہ سے بارہ طویل مصوّتے فی شعر سے زیادہ کا نہیں۔ غالب کے یہاں اوسطاً چھ طویل مصوّتے فی شعر برتے گئے ہیں۔ درج ذیل غزلوں کی اوسط سے اسے مزید جانچا جا سکتا ہے۔

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز:	اشعار	۹	طویل مصوّتے	۸۸
سادگی پر اس کے مر جانے کی حسرت دل میں ہے:	اشعار	۷	طویل مصوّتے	۹۸
دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی:	اشعار	۹	طویل مصوّتے:	۹۹
		۲۵		۲۸۵
	اوسط فی شعر		۲۲ مصوّتے۔''[۲۲۹]	

جہاں تک ہکاری اور معکوسی آوازوں کا تعلق ہے اگر ان آوازوں کا تقابل و توازن میر و اقبال کی غزلیات کے تناظر میں کیا جائے تو غالب کے ہاں یہ آوازیں اقبال سے زیادہ استعمال میں لائی گئی ہیں۔ میر کے ہاں ہکاری و معکوسی آوازیں ۳ مرتبہ فی شعر، غالب کے ہاں ایک مرتبہ فی شعر، جب کہ اقبال کے ہاں ان آوازوں کی تعداد عموماً ایک سے کم ہے۔[۲۳۰]

غالب کی شاعرانہ صلاحیتیں طبعی تھیں اکتسابی نہیں۔ انھوں نے ایک ایسے دور میں جب اسلوبیات اور صوتیات جیسے تصورات ابھی دنیائے شعر و ادب میں متعارف بھی نہیں ہوتے تھے، غنائی مصوّتوں اور صوتیاتی مہارتوں کا جو نمونہ پیش کیا ہے وہ صوتیاتِ کلامِ غالب کو ایک ایسے بلند مرتبے پر پہنچا دیتا ہے جس کی نظیر اُردو شاعری میں ڈھونڈے سے نہیں ملتی۔

کلامِ غالب کے عروضی اجتہادات:

شاعری حسنِ خیال اور حسنِ الفاظ کا حسین امتزاج ہے۔ اگر کلاسیکی اردو غزل کی شعریات پر نگاہ

ڈالی جائے تو شعر کے حوالے سے لفظ و معنی کے تصورات کی ایک طویل بحث اور روایت دیکھنے کو ملتی ہے۔ شعر کے وجود کے بارے میں داخلی اور خارجی پہلوؤں کی نشان دہی کی جاتی ہے۔ خارجی پہلو کا تعلق ہیئت سے ہے اور داخلی عناصر میں خیال بندی و معنی آفرینی وغیرہ شامل ہیں۔ ابنِ خلدون کا مسلک ہے کہ:

> ''ادائے معنی کے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک بات کو کئی کئی طرح سے ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے۔ گویا معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بہ منزلہ گلاس۔ گلاسوں میں کوئی سیمیں ہے، کوئی طلائی، کوئی خزف کا ہے، کوئی صدف کا، کوئی پتھر کا ہے، کوئی کانچ کا۔ پانی یعنی معانی بہرحال وہی ایک ہیں... گلاسوں کی رنگارنگی ایک لطفِ مزید دے جاتی ہے۔''[۲۳۱]

''المعجم'' میں لکھا ہے:

> ''شعر کی بنیاد اچھے وزن، شیریں الفاظ، عمدہ معانی، درست قوافی، سہل تراکیب اور لطیف مضامین پر ہو۔ اس طرح کہ اس کا سمجھ سکنا آسان ہو... الفاظ و قوافی کا دروبست بخوبی ہو... الفاظ کا باہم میل بنا رہے، متروک الفاظ سے پاک ہو...''[۲۳۲]

لفظ و معنی میں توافق بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ لفظ و معنی کے ربط و تعلق اور مطابقت کے نتیجے میں فن شاعری یا آرٹ کی قدر متعین کی جاسکتی ہے۔ بیان و بدیع کے سلسلے اسی بحث سے جڑے ہوئے ہیں۔ شاعری کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کی اسرار کشائی کا محرک یہی لفظ و معنی کے سلسلے ہیں۔ بقولِ سیّد عابد علی عابد:

> ''الفاظ اور معانی دراصل نفسیاتی طور پر ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں، ایک ہی تصور کے دو پہلو ہیں۔ معانی کو الفاظ سے اس لیے جدا نہیں کیا جا سکتا کہ معانی کا تصور ذہن میں الفاظ کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے... حسن، لفظ و معنی کے ارتباط و اختلاف اور مطابقت تام کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔''[۲۳۳]

گویا ہیئت و مواد کی ہم آہنگی سے فنِ شعر کی تکمیل ہوتی ہے بالخصوص صنفِ غزل اپنے تشکیلی عناصر کے حوالے سے ایک دشوار صنفِ سخن ہے۔ ایک مخصوص زمینِ غزل میں، اوزان و بحور کی قید میں رہتے ہوئے ردیف و قافیہ کا اہتمام کرنا، اس کے ہیئتی تقاضوں کو نبھاتے ہوئے فکر و خیال کی رعنائیوں کو دو مصرعوں کی لڑیوں میں پرونا جوئے شیر لانے سے کسی طور کم نہیں یہی وجہ ہے کہ پذیرائی و پسندیدگی کے باوصف اسے وقتاً فوقتاً جھنجھلاہٹ کے عالم میں ہدفِ تنقید بنایا گیا یہاں تک کہ اس کا وجود ہی خطرے میں پڑ گیا لیکن غزل نے اپنی استقامت کے نتیجے میں ثابت کر دیا کہ دراصل غزل اردو ''شاعری کی آبرو'' ہے اور اس کے پیچیدہ تخلیقی عمل کے تقاضے پورے کرنے کے لیے استقامت درکار ہے۔ بقولِ رشید احمد صدیقی:

> ''غزل کو مَیں اردو شاعری کی آبرو سمجھتا ہوں۔ ہماری تہذیب غزل میں اور غزل ہماری

تہذیب میں ڈھلی ہے ... ''ستارہ می شکنند و آفتاب می سازند'' کا عمل شراب سے کہیں زیادہ غزل کے ہر شعر پر کرنا پڑتا ہے۔ غزل صنفِ غزل ہی نہیں معیارِ سخن بھی ہے۔''۲۳۴

غزل ایک ہیئتی صنفِ سخن ہے اور دیگر اصناف کے برعکس اس کی ہستی کا تعین موضوع کی بجائے ہیئت سے کیا جاتا ہے۔ بلاشبہ اس کی عمدگی میں داخلی پیمانے یعنی خیال افروزی، فکر کی بلندی اور متخیلہ کی کارفرمائی بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں لیکن اس کے ظاہری خدوخال اوزان و بحور اور ردیف و قافیہ کے اہتمام کے بغیر متعین نہیں ہو سکتے۔ مولوی نجم الغنی ''بحر الفصاحت'' میں ''بیانِ غزل'' کے باب میں رقم طراز ہیں:

''غزل اُن اشعارِ متفق الوزن والقوافی کو کہتے ہیں جن کی بیتِ اوّل کے دونوں مصرعے مقفّٰی ہوں۔ اس بیت کو مطلع کہتے ہیں۔ باقی ابیات غزل میں صرف مصرع ثانی میں قافیہ ہوتا ہے۔ بیتِ ثانی کو حسنِ مطلع و زیبِ مطلع بولتے ہیں....''۲۳۵

معیارِ غزل اور اشعارِ غزل کے فنی رموز کو جانچنے کے لیے ہیئتِ غزل کی جانچ پرکھ کے لیے علمِ عروض کے اصول و ضوابط کو پیشِ نظر رکھنا پڑتا ہے۔ پیشتر اس سے کہ غزلِ غالب کے عروضی اجتہادات پر نظر ڈالی جائے بہتر معلوم ہوتا ہے کہ علمِ عروض کی حقیقت کا سرسری جائزہ بھی پیشِ نظر رکھا جائے۔

''دنیا کی مختلف زبانوں میں شعری سرمائے کی جانچ پرکھ کے لیے ایک مخصوص نظام الاوزان پایا جاتا ہے۔ یہ نظام ان اصولوں اور قاعدوں کا مجموعہ ہوتا ہے جن کی مدد سے شعر کی موزونیت یا ناموزونیت کا پتا چلتا ہے۔ انگریزی میں نظام الاوزان "Prosody" سنسکرت میں ''چھند شاستر'' ہندی میں ''پنگل'' اور عربی میں ''عروض'' کے نام سے موسوم ہے۔''۲۳۶

علمِ عروض کا موجد ایک عربی الاصل خلیل بن احمد الفراہیدی کو قرار دیا جاتا ہے جو موسیقی و شعر کا دلدادہ تھا، جس نے فنِ عروض جیسے پیچیدہ و باریک تر نظام کو متعارف کروایا۔ مزید برآں وہ علمِ صرف پر بھی قدرت رکھتا تھا۔ اس لیے جابر علی سید کی اس رائے سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ:

''واضعِ عروض کے پیشِ نظر مادہ ف، ع، ل تھا جس پر اوزانِ صرفی کا انحصار تھا۔ خلیل نے ان میں یہ تصرف کیا کہ اوزانِ صرفی کی مفید حرکات و سکنات کو آزاد اور عمومی بنا دیا۔ اس طرح اوزانِ صوتی (صرفی) خالصتاً معنوی اوزان رہے جب کہ اوزانِ عروضی خالصتاً آہنگ کے نمونے (Rhythmic Patterns) رہے۔''۲۳۷

عروضی مباحث کو جاننے کے لیے فنِ عروض کی بعض اصطلاحوں سے واقفیت ضروری ہے۔ سید عابد علی عابد اس ذیل میں رقم طراز ہیں:

''وزنِ شعر کے لیے عربی کے چند الفاظ مقرر ہیں، جیسے مفاعلین، فاعلاتن، مستفعلن وغیرہ۔ ان الفاظ کو عروض کی اصطلاح میں ''ارکان'' کہتے ہیں۔ ارکان رکن کی جمع ہے۔ یہ ارکان تعداد میں دس ہیں۔

شعر جس وزن پر ہوتا ہے اسے بحر کہتے ہیں اور بحر جن لفظوں سے مرکب ہوتی ہے، انھیں ارکان کہتے ہیں۔ جو تغیرات واقع ہوتے ہیں انھیں زحافات کہتے ہیں۔ رکن میں جب تک کوئی تبدیلی نہ ہو اسے ''سالم'' کہتے ہیں اور جب کسی قسم کی تبدیلی ہو جائے یعنی زحاف واقع ہو جائے تو اسے مزاجعت کہتے ہیں۔ اسی بنا پر جو بحر ''سالم'' ارکان سے مل کر بنی ہو اسے بحرِ سالم کہتے ہیں اور جس بحر کا کوئی رکن مزاحف ہو اسے بحرِ مزاحف کہتے ہیں... ہر بحر کے ارکانِ مخصوص ہیں اور وہ اس کے ''ارکانِ اصلی'' کہلاتے ہیں... زحافوں کی تعداد کثیر ہے یعنی ۴۳ (تینتالیس) اور ان میں سے کتنے ہی نہایت پیچیدہ ہیں جن کا سمجھنا بھی مشکل ہے اور یاد رکھنا سمجھنے سے کہیں زیادہ مشکل...''۲۳۸

علمِ عروض کی اساس متحرک اور ساکن حروف کی متوازن ترتیب پر ہے۔ خلیل بن احمد نے متحرک اور ساکن حروف کی مختلف اور ممکن شکلوں کو اصولِ سہ گانہ میں سبب (دو حرفی کلمہ) وتد (سہ حرفی کلمہ) اور فاصلہ (چہار و پنجم حرفی کلمہ) کا نام دیا ہے۔ خلیل بن احمد نے اصولِ سہ گانہ کے باہمی اشتراک سے عروضی باٹ بنائے جنھیں ارکان، افاعیل اور تفاعیل کے ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ ارکان تعداد میں دس ہیں اور ان کے مخصوص عروضی نام یہ ہیں:

۱۔ فعولن
۲۔ فاعلن
۳۔ مفاعیلن
۴۔ فاعلاتن (متصل)
۵۔ فاع لاتن (منفصل)
۶۔ مستفعلن (متصل)
۷۔ مستفع لن (منفصل)
۸۔ مفعولات
۹۔ متفاعلن
۱۰۔ مفاعلتن

ان ارکانِ دو گانہ سے خلیل بن احمد نے پندرہ بحریں وضع کیں جن میں سے چھ مفرد (ایک رکن کی تکرار) اور نو مرکب (دو ارکان سے مل کر) ہیں... ان کے ارکان کی تفصیل درج ذیل ہے:

مفرد بحریں:

۱۔ بحرِ وافر: مفاعِلتُن، مفاعِلتُن، مفاعِلتُن (دوبار)
۲۔ بحرِ کامل: متفاعِلُن، متفاعِلُن، متفاعِلُن (دوبار)

۳۔ بحرِ ہزج: مفاعیلُن، مفاعیلُن، مفاعیلُن (دوبارہ)

۴۔ بحرِ رمل: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن (دوبار)

۵۔ بحرِ متقارب: فعولن، فعلون، فعولن، فعولن (دوبار)

۶۔ بحرِ رجز: مستفعِلُن، مستفعِلُن، مستفعِلُن (دوبار)

مرکّب بحریں:

۷۔ بحرِ طویل: فعولن، مفاعلین، فعولن مفاعلین (دوبار)

۸۔ بحرِ مدید: فاعلاتن، فاعلن فاعلاتن فاعلن (دوبار)

۹۔ بحرِ بسیط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن (دوبار)

۱۰۔ بحرِ سریع: مستفعلن، مستفعلن مفعولات (دوبار)

۱۱۔ بحرِ منسرح: مستفعلن مفعولات مستفعلن (دوبار)

۱۲۔ بحرِ خفیف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن (دوبار)

۱۳۔ بحرِ مضارع: مفاعلین فاعلاتن مفاعلین (دوبار)

۱۴۔ بحرِ مقتضب: مفعولات مستفعلن مستفعلن (دوبار)

۱۵۔ بحرِ مجتث: مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن (دوبار)

خلیل بن احمد نے یہ بحریں پانچ دائروں مختلبہ، مؤتلفہ، مشتبہ، مختلفہ اور منفردہ وغیرہ سے وضع کیں۔[۲۳۹]

مذکورہ اوزان و بحور کے اہتمام سے اور اعدادِ حروف کے تناسب و ترتیب سے نہ صرف شعر کا مرتبہ بلند ہو جاتا ہے بلکہ انھی کی بنیاد پر شعر و نثر کے مابین حدِ فاصل کھینچا جاتا ہے۔ باوزن کلام میں بہتے دریا کی سی روانی اور موسیقی کے سُروں کا سا ترنم موجود ہوتا ہے اور اگر کلام اس توازن سے محروم ہو تو وہ نثر ہے۔ بقولِ اُنیس ناگی:

> ''نثری اور شعری آہنگوں میں ایک بنیادی فرق ہے کہ کسی زبان میں بھی نثری آہنگوں کی پیائش کے ضابطے مقرر نہیں جب کہ ہر زبان کی شاعری کا آہنگ مخصوص عروضی ضابطوں کی پابندی سے پیدا ہوتا ہے۔''[۲۴۰]

وزن شاعری کی اساسی ضرورت ہے... لیکن اوزان کی تعداد متعیّن نہیں ہوتی۔ شاعر اپنے ذوق اور مزاج کے مطابق نئے اوزان کی تشکیل پر قادر ہے لیکن وزن کی تشکیل میں مروّجہ نظامِ اوزان کے بنیادی اصول و قواعد کی پابندی ناگزیر ہے... بظاہر یہ صرف اُنیس بحور پر مشتمل نظام ہے، تاہم تخلیق کار ارکان کی کمی بیشی کو بنیاد بنا کر نئے اوزان اختراع کیے جاسکتے ہیں۔[۲۴۱]

شعر کی شناخت اس کی مخصوص لَے اور آہنگ کے اعتبار سے کی جاتی ہے اور یہی آہنگ اور لَے

شاعری اور نثر کے درمیان حدِ فاصل قائم کرتی ہے۔فنِ عروض کے ذریعے ہم شاعری اور نثر میں نہ صرف تمیز کر سکتے ہیں بلکہ شعر کے آہنگ کا تعین بھی کر سکتے ہیں۔ڈاکٹر م۔ن۔سعید کی رائے کے مطابق:

''عروض آہنگِ شعر کے تعین کرنے کے نظام اور قواعد کا نام ہے۔یہ فن وہ مسلمہ سانچے فراہم کرتا ہے جن پر ہر شعر کا آہنگ ڈھال کر موزوں بنایا جاتا ہے...ماہرینِ عروض نے نظامِ عروض کو ایسے ترازو سے تشبیہ دی ہے جس کے ایک پلڑے میں شعر اور دوسرے میں مقررہ اوزان رکھے گئے ہوں۔اگر دونوں میں پوری پوری مطابقت ہو تو شعر موزوں ہے،اگر اس کے خلاف ہو تو ناموزوں اور ساقط الوزن ہے۔''[۲۴۲]

صوتی اعتبار سے شعر خوش آہنگ آوازوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔شعر کے آہنگ کو مقررہ اوزان و بحور کے ذریعے پرکھا جاسکتا ہے کہ شعر کا آہنگ اوزان و بحور کی صوتی کیفیت کے مطابق ہے یا نہیں۔اس عمل کو تقطیع یا شعر کی آوازوں کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ماپنا کہتے ہیں۔مثال کے طور پر غالب کا شعر ہے:

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں[۲۴۳]

یہ شعر بحرِ متقارب میں ہے جس کا وزن کچھ یوں ہے:

فعولن فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعولن

بَ نَ اَ ک َرْ	فَ قِ یْ رُ وْں	کَ ا ہَ م بھَ ے	سَ غَ اْ لِ بْ
تَ مَ اشْ اْ	ے اَ ل ِ لے	ک رم دے	کھت ے ھں
فَ عُ وْ لُ ن	ف ع ول ن	ف ع ول ن	ف ع ول ن
ف عُ وْ لُ نْ	ف ع ولُ نْ	ف ع ولُ ن	ف عُ ولُ ن

اس تقطیع سے واضح ہو جاتا ہے کہ شعر عروض کی کسوٹی پر پورا اترتا ہے اور اس کا آہنگ اوزان و بحور کے عین مطابق ہے۔

یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ جن شعرا کو موزونیِ طبع فطری طور پر ودیعت ہو انھیں علمِ عروض کی باریکیوں اور شعر گوئی کے قاعدوں قرینوں میں الجھنے کی چنداں ضرورت نہیں ہوتی۔عروض کوئی ایسا علم نہیں جس کی تحصیل سے شعر گوئی پر قدرت حاصل ہو سکے۔اس سے محض قافیہ پیمائی اور متشاعر کی طرح تک بندی تو ممکن ہے لیکن اعلیٰ پائے کی شاعری صرف وہی کر سکتا ہے جسے موزونیِ طبع عطیۂ خداوندی کے طور پر ملی ہو۔تاہم علمِ عروض کی مشق و مطالعہ استعدادِ شعری کو چار چاند ضرور لگا سکتا ہے۔مشرقی شعریات کی روایت پر نظر کی جائے تو اساتذۂ سخن عروضی قواعد پر گہری نظر رکھتے تھے۔مولانا آزاد ''آبِ حیات'' میں لکھتے ہیں:

''عظیم بیگ، شاگردِ سودا نے ایک غزل مشاعرے میں سنائی جو بحرِ رجز میں تھی۔اس کے کچھ اشعار بحرِ رمل میں جا پڑے۔سید انشا نے وہیں تقطیع کی فرمائش کی بلکہ ایک مخمس بھی پڑھا۔''[۲۴۴]

ڈاکٹر محمد اسلم ضیا کی رائے میں:

''بعض کلیات اوزان نہایت پیچیدہ ہیں، اچھے شاعر بھی بھٹک جاتے ہیں۔بعض اوزان ایک دوسرے کے مماثل ہیں... ایک شعر کی تقطیع دو بحروں میں ہو جاتی ہے جن کا فرق صاحبِ عروض ہی جانتا ہے... بعض بحریں چھوٹی ہیں، بعض لمبی، بعض متوسّط، بعض سبک گام ہیں اور بعض سست رُو... بعض کثیر الاستعمال ہیں اور بعض شاذ ہی مستعمل ہیں۔بعض میں حد درجہ غنائیت ہوتی ہے، بعض کو سُر اور تال میں مقیّد نہیں کیا جا سکتا... جس طرح عربی زبان کا علم عربی صرف ونحو سے مکمل ہوتا ہے اسی طرح عروض سے واقفیت، شاعر کے لیے بے حد مفید ثابت ہوتی ہے۔''[۲۴۵]

غالب ایک خداداد شعری صلاحیت رکھنے کے باوصف علمِ عروض کے قواعد سے نابلد نہیں تھے۔اگر ان کے مکاتیب کا گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو وہ جابجا عروضی ناواقفیت پر اپنے تلامذہ کو تنبیہ کرتے نظر آتے ہیں اور فنِ عروض کی باریکیوں پر نظر رکھنے کی تلقین کرتے ہیں۔حالی 'یادگارِ غالب' میں غالب کی عروض دانی پر روشنی ڈالتے ہیں جبکہ قاضی عبدالودود کا اعتراض ہے کہ ''عروض سے غالب محدود واقفیت رکھتے تھے۔'' ڈاکٹر شوکت سبزواری اس اعتراض کو رد کرتے ہیں اور تحقیق سے ثابت کرتے ہیں کہ بعض عروضی مسائل پر غالب نے اپنے مکاتیب میں تفصیل سے بحث کی ہے۔ان کی رائے کے مطابق:

''غالب کو فن (عروض) سے ناواقف ہم اُس وقت سمجھتے جب قطعی طور سے معلوم ہوتا کہ وہ رمل و ہزج میں فرق نہیں کرتے تھے۔ہزج کو رمل سمجھتے تھے اور رمل کو ہزج اور یہ اُس وقت ممکن تھا کہ وہ بقول شخصے ''بحرِ رجز میں ڈال کر بحرِ رمل چلے'' رمل و ہزج میں خلط ملط کر دیتے۔ان بحروں کے اوزان اتنے مختلف ہیں کہ ان میں اشتباہ کی سرے سے گنجائش نہیں۔اگر معمولی سا اشتباہ بھی ہوتا تو ان کے اس قول کو فن سے ناواقفیت پر محمول کر لیا جاتا۔''[۲۴۶]

فنِ عروض سے واقفیت کے ثبوت میں مکاتیبِ غالب سے چند اقتباسات درج کیے جا رہے ہیں تا کہ اس باب میں کسی شک وشبہ کی گنجائش نہ رہے۔غلام حسین قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''حضرت! کیا فرماتے ہو؟ ہوا بھی ہو، قضا بھی ہو، اس ردیف کے ساتھ قافیہ معمولی آ نہیں سکتا، بیتابی ہو، مہتابی ہو کیونکر درست ہوگا۔وہاں موحدہ کے بعد ہائے ہوز ہے یہاں موحدہ کے آگے (یا) چاپی بہ یائے فارسی اور یائے حطّی ہے۔چاپی اور کاپی اور راپی اور پاپی یہ قافیہ ہمدگر ہو سکتے ہیں۔چاپی انگریزی لغت ہے۔اس زمانے میں اس اسم کا شعر میں لانا جائز ہے بلکہ مزا دیتا ہے۔''[۲۴۷]

چودھری عبدالغفور سرور کے نام رباعی کے اوزان کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''رباعی کے باب میں بیانِ مختصر یہ ہے کہ اس کا ایک وزن معیّن ہے۔عرب میں دستور نہ تھا،

شعرائے عجم نے یہ بحر ہزج سے نکالا ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن فعلن، زحافات اس میں بعض کے نزدیک اٹھارہ ہیں اور بعض کے نزدیک چوبیس ہیں اور وہ سب جائز اور روا ہیں اور اس بحر کا نام بحر رباعی ہے۔''[۲۴۸]

ایک اور خط میں تحریر و تقریر کی زبان کے اختلاف کے باب میں لکھتے ہیں:

''......نثر مرجز اُس کو کہتے ہیں کہ وزن اور قافیہ نہ ہو مقابل مقفیٰ کے قافیہ ہو اور وزن نہ ہو اور یہاں یہ بھی سمجھا چاہیے کہ وزن میں قید منظور نہیں مثلاً حضرت نظامی علیہ الرحمۃ فرماتے ہیں:

رایتش سرو بن گلشن فتح خنجرش ماہیِ دریائے ظفر

یہ نثرِ مرجز ہے، وزن اس کا فعلاتن فعلاتن فعلن، کاتبوں نے مقفیٰ کرنے کے واسطے صورت بدل دی ہے...

لن تنالو البّر حتیٰ تنفقوا

اس آیتِ سراسر ہدایتِ اثر کو نثرِ مرجز کہتے ہیں اور اس کا وزن یہ ہے فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن

و یرزقه من حیث لایحتسب

اس کا وزن فعولن فعولن فعولن فعول۔ بندہ کی تحقیقات یہی ہے کہ نثر تین قسم پر ہے: مقفیٰ قافیہ ہے اور وزن نہیں، مرجّز وزن ہے اور قافیہ نہیں، عاری نہ وزن ہے نہ قافیہ۔ مسجّع ہے مقفیٰ ہے کہ دونوں فقروں میں الفاظ ملائم اور مناسب ہمدگر ہوں۔ نظم میں یہ صفت آپڑے تو اس کو مرصّع کہتے ہیں اور نثر اس صفت پر مشتمل ہو تو اس کو مسجّع کہتے ہیں۔ اس قاعدے کو نہ عبدالرزاق بدل سکتا ہے نہ صاحبِ قلزم ہفتگانہ نہ یہ قطرہ ہی بے سروپا...''[۲۴۹]

مرزا یوسف علی خان عزیز کے نام مکتوب میں اُصولِ قافیہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''حافظ کے شعر کی حقیقت جب سمجھو گے کہ قواعدِ مقررۂ اہلِ سخن دریافت کرلو گے۔ قاعدہ یہ ہے کہ اگر مطلع میں یا اشعار میں قافیے احتیاج آپڑے اور اس کی اطلاع ایک شعر میں کر دیں تو وہ عیب جاتا رہتا ہے... 'سخن' کا قافیہ ''بُن'' بھی درست ہے اور ''تن'' بھی جائز ہے۔ یعنی 'سخن' دوسرا حرف مضموم بھی ہے اور مفتوح بھی ہے اور اس پر متقدمین اور متاخرین اور اہلِ ایران اور اہلِ ہند کو اتفاق ہے۔''[۲۵۰]

مرزا یوسف علی خان عزیز کے نام مکتوب میں اصولِ قافیہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''حضرت! اس غزل میں پروانہ و پیمانہ و بت خانہ تین قافیے اصلی ہیں۔ دیوانہ چونکہ ایک علم قرار پا کر ایک لغت جداگانہ شخص ہو گیا ہے۔ اس کو بھی قافیہ اصلی سمجھ لیجیے۔ باقی غلامانہ و مستانہ، مردانہ و ترکانہ و دلیرانہ و شکرانہ سب ناجائز و نامستحسن۔ ایطا اور ایطا بھی قبیح۔ مجھے بہت تعجب ہے کہ ان قافیوں میں ایطا کا حال تم کو لکھ چکا ہوں اور پھر تم نے غزل مبنی انھیں قوافی پر رکھی... جانانہ و فرزانہ یہ قافیے کیوں ترک کیے؟ یاد رہے، ساری غزل میں مردانہ یا مستانہ یا ان کے نظائر میں سے ایک

جگہ آوے دوسری بیت میں زنہار نہ آوے۔''[251]

غالب کے نزدیک شاعری محض قافیہ پیمائی نہیں لیکن عیوبِ قوافی سے متعلق ان کی آرا کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بالخصوص ایک اہم عروض مسئلے ایطا سے متعلق ان کے مذکورہ خیالات قابل غور ہیں۔

تکرارِ قافیہ چاہے غزل میں ہو یا قصائد میں، اسے عیب سمجھا گیا ہے۔ عربی میں اسے ایطا اور فارسی میں شایگاں کہتے ہیں۔ عروض کی کتابوں میں ایطاء کی دو قسمیں لکھی ہیں: جلی اور خفی۔ جلی کی تعریف یہ ہے کہ تکرار قافیہ ظاہر ہو جب کہ اس کے مقابلے میں خفی میں یہ تکرار ظاہر اور واضح نہ ہو۔ اس تقسیم کی ضرورت ان علما کو اس لیے پیش آئی کہ کبھی دو لفظ جن کے آخر میں ایک لاحقہ ہو قافیہ بنا لیے جاتے ہیں۔ یہ کھلا ہوا ایطاء ہے اس لیے کہ ان میں ایک قافیہ ہے جو دوہرایا گیا ہے جیسے باراں اور دوستاں بظاہر دو مختلف لفظ ہیں لیکن ان کے آخر میں ''اں'' علامت جمع ایک ہے...... کہیں یہ لاحقے کثرت استعمال کے اعتبار سے کلمے کا جز و ہو جاتے ہیں... اس قسم کے کلمات جو اپنے لاحقوں کو بالکل اپنے میں جذب کر چکے ہیں... اگر کسی شعر میں بطور قافیہ آ جائیں تو قیاس کا تقاضا ہے کہ ان میں ایطاء نہ ہو۔ یہ مستقل اور جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کو مستقل سمجھا جائے اور قوافی میں ان کے استعمال کو ایک کلمے کی تکرار نہ قرار دیا جائے۔ غالب نے اس ذیل میں تحقیق سے کام لیا ہے کیونکہ ان کے خیال میں تحقیق کا جواب تحقیق ہی سے ہو سکتا ہے۔ ان کے نزدیک ایطاء کے جلی و خفی ہونے کا دار و مدار تکرار کے ظہور و اخفا پر نہیں، قافیوں کے استعمال پر ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ تکرارِ قافیہ اگر ایک شعر میں ہے تو جلی ہے اور اگر چند شعروں کے بعد قافیہ کو دہرایا گیا ہے تو خفی ہے۔ غالب کا یہ قول قیاس کے مطابق بھی ہے اور فن کے استادوں کے بیان کردہ اصول کے موافق بھی۔''[252]

اسی فنی شعور اور آگہی کے نتیجے میں غالب نے علم عروض و اوزان و بحور اور ردیف و قوافی کے نظام کو اپنے جمالیاتی طرزِ اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ ان کی منتخب کی ہوئی بحریں اور ردیف و قوافی کی نسبتیں نغمگی اور موسیقیت سے لبریز ہیں۔ غالب نے اپنی شاعری کے صوتیاتی محاسن کو اجاگر کرنے کے لیے عروضی اجتہادات سے بھی کام لیا ہے۔ ان کے کلام میں اوزان و بحور کی ناہمواریاں بہت کم ہیں بلکہ ان میں کچھ ایسی بے ساختگی اور خوش سلیقگی ہے کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ وہ اپنے مرکزی موڈ اور غزل کی داخلی فضا کو مدنظر رکھتے ہوئے بحروں کا انتخاب بڑے فنکارانہ انداز میں کرتے ہیں۔ حزنیہ اشعار کی بحور شوخ و شگفتہ انداز شاعری سے الگ تھلگ ہیں اور جہاں انھیں اپنی شخصیت کی توانائی، بلند آہنگی، جارحیت اور مردانگی کا اظہار مقصود ہے وہاں وہ بلند آہنگ بحور کا انتخاب کرتے نظر آتے ہیں۔ درج ذیل اشعار میں ان کی غزل کے لہجے کا تنوع ملاحظہ کیجیے:

مایوسی: کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی
مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی ۲۵۳

جارحیت: کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو!
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو!

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے، ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں☆
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

وفا کیسی، کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو ۲۵۴

بلند آہنگی اک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے ۲۵۵

تحرک وتوانائی: حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو مَیں
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو مَیں

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو مَیں ۲۵۶

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا ۲۵۷

☆ اس بات کا کوئی ثبوت نہیں ملا کہ خود غالب نے ''وضع کیوں بدلیں'' کہا تھا: دیوانِ غالب مرتبہ حامد علی خان: ص ۱۰۴۔

افسردگی: درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے ۲۵۸

استفہام: دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟
آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا! کیا ہے؟

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے؟ ہوا کیا ہے؟ ۲۵۹

صغیر النساء بیگم نے دیوانِ غالب کی تمام غزلیات کو بہ اعتبار بحور ترتیب دیا ہے اور ان کی پسندیدہ بحروں کی نشاندہی بھی کی ہے۔ غزلیاتِ غالب کے عروضی تجزیے کے نتیجے میں آپ اس رائے کا اظہار کرتی ہیں کہ:

> ''غالب مفکّر شاعر، جدّت پسند اور صاحب اسلوب ہونے کے ساتھ ساتھ ایک پختہ ماہرِ عروض بھی تھے... بحروں کے انتخاب میں غالب نے اپنے دقّت پسند مزاج کا ثبوت دیا ہے۔
> اردو کی سب سے معروف بحر، بحرِ رمل کا استعمال ان کے ہاں سب بحروں سے زیادہ ہے۔ اس کے ساتھ ہی بحرِ مضارع جیسی ثقیل بحر تقریباً اسی قدر استعمال ہوئی ہے، سب سے زیادہ غزلیں جو سالم بحر میں لکھی گئی ہیں وہ ہزج میں ملتی ہیں۔ اس بحر میں انھوں نے بشمول مسدس بحروں کے ''۵۳'' غزلیں لکھی ہیں جن میں ''۴۴'' سالم ہیں۔ ایک ہی وزن میں لکھی جانے والی سب سے زیادہ غزلیں بحرِ مضارع، مکفوف، محذوف یا مقصور کا ذکر ضروری ہے جس میں انھوں نے ''۴۶'' غزلیں لکھی ہیں۔ بحرِ رمل میں انھوں نے کل ''۸۴'' غزلیں کہی ہیں جن میں ''۲۶'' غزلیں رمل مثمن محذوف یا مقصور میں ہیں۔ بحرِ رمل مثمن مخبون کے ساتھ آنے والے زحافات مخبون مقصور، مخبون محذوف، ابتر اور ابتر تبع کو اگر ایک وزن شمار کر لیا جائے تو اس میں کل ''۲۰'' غزلیں ہیں۔'' ۲۶۰

صغیر النساء بیگم کی تحقیق کے مطابق غزلیاتِ غالب درج ذیل نو بحروں میں کہی گئی ہیں: رمل، مضارع، ہزج، مجتث، مقتضب، خفیف، متقارب، منسرح اور رجز وغیرہ۔ غزلیات کے علاوہ ان کا باقی

کلام قصیدہ، قطعہ، رباعی، سہرا وغیرہ سب انھی بحروں میں لکھا گیا ہے۔[۲۶۱]

اگر غالب کی پسندیدہ بحور کا ترتیب وار اندراج کیا جائے تو ان کی سب سے پسندیدہ بحر، بحرِ رمل ہے۔ ان کے کلام کا ایک تہائی حصہ اسی بحر میں ہے۔ رمل کے بعد سب سے زیادہ غزلیں یعنی ۵۷ بحرِ مضارع میں کہی ہیں۔ اس بحر میں کہے ہوئے اشعار کی تعداد ۳۶۸ ہے جو کُل اشعار ۱۴۵۶ کا چوتھائی حصہ ہے۔ یہ بحر تمام تر زحافات اخرب، مکفوف، محذوف یا مقصور کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ غالب کی پسندیدہ بحروں میں بحرِ ہزج کا درجہ تیسرا ہے۔ اس بحر میں غالب کی کل ۵۳ غزلیں اور ۲۸۹ اشعار کہے گئے ہیں جو کل اشعار کا ۱/۵ حصہ بنتے ہیں۔ سالم بحروں میں کہی ہوئی غالب کی سب سے زیادہ غزلیں اسی بحر میں موجود ہیں۔ چوتھے نمبر پہ بحرِ مجتث ہے جس میں کل "۳۳" غزلیں ہیں۔ یہ سب غزلیں زحاف مخبون کے ساتھ کہی گئی ہیں۔[۲۶۲]

بحرِ خفیف میں غالب کی نو غزلیں ملتی ہیں۔ یہ بحر مسدس الاصل ہے۔ اس بحر میں کہی گئی تمام غزلیں نہایت رواں اور مقبول ہیں۔ درج ذیل مطلع ہائے غزل کے مصرعِ اوّل ملاحظہ کیجیے جو اس بحر میں کہی گئی ہیں:

- ابنِ مریم ہوا کرے کوئی[۲۶۳]
- میں انھیں چھیڑوں اور کچھ نہیں کہیں[۲۶۴]
- وہ فراق اور وہ وصال کہاں[۲۶۵]
- درد منّت کشِ دوا نہ ہوا[۲۶۶]
- نے گُلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز[۲۶۷]
- کوئی امید بر نہیں آتی[۲۶۸]
- دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے[۲۶۹]
- پھر کچھ اس دل کو بے قراری ہے[۲۷۰]
- پھر اس انداز سے بہار آئی[۲۷۱]

بحرِ متقارب میں صرف تین غزلیں ہیں اور تمام غزلیں سالم ہیں۔ مثلاً:

رہا گر کوئی تا قیامت سلامت
پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت![۲۷۲]

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں اِرم دیکھتے ہیں[۲۷۳]

بحرِ رجز میں غالب کی صرف دو غزلیں ہیں اور دونوں ردیف ن میں ہیں۔ مثلاً:

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار،کوئی ہمیں ستائے کیوں؟ ۲۷۴

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں مَیں ، منہ سے مجھے بتا کہ یوں ۲۷۵

بحرِ منسرح میں غالب کی صرف ایک غزل ہے جس کا مطلع ہے:

آ کہ میری جان کو قرار نہیں ہے
طاقتِ بیدادِ انتظار نہیں ہے ۲۷۶

کلامِ غالب میں استعمال ہونے والی نویں اور آخری بحر، بحرِ مقتضب ہے جس میں تین غزلیں اور کل ۱۸ اشعار ہیں۔ ان غزلوں کے مطلعوں کے مصرعِ اوّل یہ ہیں:

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا ۲۷۷
کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا ۲۷۸
کار گاہِ ہستی میں لالہ داغِ ساماں ہے ۲۷۹

ان بحروں کے ذریعے اشعار اور غزلوں کے آہنگ اور صوتی لے کاری کے تعیّن کا سہل طریقہ یہ ہے کہ انھیں ممکنہ اوزان میں گنگنایا جائے۔ آوازوں کے ترنم سے ہم اشعار کی بحر کا تعیّن بآسانی کر سکتے ہیں۔

آہنگ، وزن اور صوتیاتی تاثر کے لحاظ سے غالب کی وہ غزلیں بہت اہم ہیں جن میں انھوں نے چھوٹی بحروں کا انتخاب کیا ہے، حالانکہ چھوٹی بحور میں شعری جذبات کی ادائیگی زیادہ مشکل کام ہے۔ یہاں وہی شاعر کامیاب ہوسکتا ہے جس کا فنی شعور پختہ ہو اور زبان و بیان پر قدرت رکھتا ہو۔ محمد حسن عسکری چھوٹی بحور کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "...چھوٹی بحر کے اختصار میں کچھ ایسی کھٹک، چُبھن اور نشتریت ہوتی ہے کہ آدمی کامیاب شعر سنتے ہی پھڑک اٹھتا ہے اور کبھی تلخی کام ودہن میں، کبھی شیرینی میں ایسا کھو جاتا ہے کہ آگے سوچنے کی مہلت ہی نہیں ملتی... غالب کی غزلیں الٹتے پلٹتے ہوئے احساس ہوا کہ چھوٹی بحر میں "دل کا معاملہ" ایسی بے ساختگی سے کھلتا ہے کہ سارے تکلفات برطرف ہوجاتے ہیں۔ بڑی بحر میں تو ممکن بھی ہے کہ آدمی اپنا شخصی مزاج اور کردار چھپا لے مگر چھوٹی بحر تو لو ہے کا کولھو ہے، گلاب ڈالو، گلاب کا عطر نکلے گا، مٹی ڈالو مٹی کا عطر نکلے گا۔ یہاں آدمی کی اصلیت چھپائے نہیں چھپتی... اس حقیقت کا اندازہ مجھے غالب کی غزلیں دیکھ کر ہوا...۔" ۲۸۰

خواجہ میر درد کے برعکس غالب نے چھوٹی بحروں کا انتخاب بہت کم کیا ہے۔ متداول اردو دیوان

میں بمشکل پندرہ بیس غزلیں چھوٹی بحور میں کہی گئی ہیں اور ان میں سے بھی بیشتر کا آہنگ مدھم مدھم سُروں کا سا تاثر لیے ہوئے ہیں۔ لیکن موسیقیت اور لفظی دروبست کچھ ایسا ہے کہ بات دل میں اترتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور یہی ان کی فنی پختگی کی دلیل ہے۔ ذیل میں ان کی مختصر بحروں پر مبنی غزلوں کے مطلعے درج کیے جا رہے ہیں:

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا[281]

درد منّت کشِ دوا نہ ہوا
میں نے اچھا ہوا برا نہ ہوا[282]

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دل جگر تشنۂ فریاد آیا[283]

نہ گلِ نغمہ ہوں ، نہ پردۂ ساز
مَیں ہوں اپنی شکست کی آواز[284]

وہ فراق اور وہ وصال کہاں
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں[285]

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں[286]
تیرے توَسن کو صبا باندھتے ہیں
ہم بھی مضموں کی ہوا باندھتے ہیں[287]

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تری شہرت ہی سہی[288]

کوئی دن گر زندگانی اَور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اَور ہے[289]

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے[290]

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی[۲۹۱]

کب وہ سنتا ہے کہانی میری
اور پھر وہ بھی زبانی میری[۲۹۲]

فریاد کی کوئی لَے نہیں ہے
نالہ پابندِ نَے نہیں ہے[۲۹۳]

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی[۲۹۴]

پھر کچھ اس دل کو بے قراری ہے
سینہ جویائے زخمِ کاری ہے[۲۹۵]

چھوٹی بحروں کی ان غزلیات میں غالب نہ صرف تجرباتِ زندگی کا عطر کشید کرنے میں قادر نظر آتے ہیں بلکہ یہ غزلیں صوتی اعتبار سے آہنگ ولہجہ کی ایک مخصوص فضا سازی کا وسیلہ بھی نظر آتی ہیں۔ ان میں ایک آہستہ روی اور دھیمے پن کا احساس ہے جو قاری کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی غالب کی شاعری کے وزن وآہنگ کی بابت فرماتے ہیں:

"...جتنی غزلیں بھی چھوٹی بحروں میں ہیں وہ آہنگ اور وزن کے اعتبار سے نہایت موثر ہیں۔ ان کا آہنگ تو دلوں میں نشتر بن کر اتر جاتا ہے بلکہ ایک ایسے تیرِ نیم کش کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے جو دل میں اتر تا تو ہے لیکن جگر کے پار نہیں ہوتا۔"[۲۹۶]

مرزا غالب کا متداول ومنتخب دیوان کل ۲۳۵ غزلیات بشمولِ فردیات پر مشتمل ہے۔ تکنیکی اعتبار سے دیکھا جائے تو انھوں نے غزل کی ہیئت کو برقرار رکھتے ہوئے عروضی اعتبار سے امکاناتِ غزل کے نئے نئے دریچے وا کیے ہیں۔ صوتی آہنگ کو اجاگر کرنے کے لیے کبھی وہ تکرارِ لفظی کا اہتمام کرتے ہیں تو کبھی خوش آہنگ بحروں کے انتخاب سے سازِ غزل کی نغمگی اور موسیقیت کو دوآتشہ بناتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کی رائے میں:

"انھوں نے چار خوش آہنگ بحروں مضارع، رمل، ہزج اور مجتث کے چھ اوزان میں دو سو کے قریب غزلیں کہی ہیں۔"[۲۹۷]

مذکورہ اوزان اپنی تیزی اور روانی کے لیے مشہور ہیں۔ ان متوسط اوزان میں نغمگی اور شعریت کا عنصر بھی موجود ہے۔ غالب ایک منجھے ہوئے صوتی ذوق کے مالک تھے۔ لَے کاری کی امنگ اور صوتی ہم آہنگی انھیں ایسی بحروں کے انتخاب کی طرف مائل کرتی ہے جن میں شعری لطافت اور غنائیت کا عنصر

موجود ہو۔ وہ اوزانِ طویل و اوزان کوتاہ کے مقابلے میں اوزان متوسط کو ترجیحی بنیادوں پر منتخب کرتے ہیں۔ بقولِ ڈاکٹر عبادت بریلوی:

> ''غالب نے اپنے فنی اظہار کے لیے بیشتر رواں دواں بحروں کا استعمال کیا ہے۔ ان کے یہاں بہت طویل بحریں نہیں ہیں۔ بہت چھوٹی بحریں بھی انھوں نے استعمال نہیں کی ہیں۔ صرف کسی خاص موڈ کو پیش کرنے کے لیے انھوں نے بعض چھوٹی بحروں سے کام لیا ہے... بیشتر بحریں جو ان کی شاعری میں استعمال ہوئی ہیں وہ ایسی ہیں جن میں تیز اور تند خیالات آسانی سے سما سکتے ہیں، جن میں تخیل کی پرواز کو بھی اسیر کیا جا سکتا ہے، جن میں نشاط و طرب کے معاملات بھی بخوبی ادا ہو سکتے ہیں اور جن میں غمِ دل، غمِ روزگار اور غمِ حیات کی واردات کو بھی اچھی طرح ظاہر کیا جا سکتا ہے۔''۲۹۸؎

غالب کو بحور کے فن کارانہ استعمال پر قدرت حاصل تھی۔ وہ اپنے مرکزی موڈ اور شعری تقاضوں کے مطابق بحروں کا چناؤ کرتے تھے۔ جہاں فکری گہرائی اور خیالات میں بلند آہنگی ہے وہاں رواں دواں بلند آہنگ بحریں منتخب کی ہیں، جہاں غم کے نغمے سناتے ہیں وہاں مختصر اور سست رَو بحروں کا استعمال کرتے ہیں۔ ذیل میں ان کی چند پسندیدہ بحروں کا تعارف درج کیا جا رہا ہے:

۱۔ بحرِ مضارع:

اشعار کی کل تعداد = ۳۶۸

سالم صورت میں یہ بحر مستعمل نہیں ہے۔ اس کی دو مزاحف بحریں مستعمل ہیں یعنی:

۱۔ بحرِ مضارع مثمن اخرب

۲۔ بحرِ مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصور

بحرِ مضارع مثمن اخرب کا وزن ہے:

ارکان: مفعول فاع لاتن۔ ۲ بار

اس وزن کے تحت مصرع دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے اور درمیان میں وقفہ آتا ہے۔ غالب نے اس وزن کو زیادہ استعمال نہیں کیا ہے۔ اس وزن میں ان کی تین غزلیں موجود ہیں۔ مثلاً:

۱۔ مَیں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں

۲۔ حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی

بحرِ مضارع مثمن اخرب مکفوف (مقصور محذوف)

ارکان: مفعول، فاع لات، مفاعیل (فاعلن/فاع لات)

یہ نہایت سبک رفتار وزن ہے۔ اس بحر کا چلن شعرا میں عام رہا ہے... غالب نے پچپن غزلیں اس وزن میں کہی ہیں۔ کثیر الاستعمال ہونے کے لحاظ سے اس کا نمبر دوسرا ہے۔ اس بحر میں غالب کے

اشعار کی تعداد تین سو سے زائد ہے۔[۲۹۹]

غالب کی درج ذیل مشہور غزلیں اس بحر میں لکھی گئی ہیں:

گلشن میں بندوبست بہ رنگِ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج[۳۰۰]

لو ہم مریضِ عشق کے بیمار دار ہیں
اچھا اگر نہ ہو تو مسیحا کا کیا علاج[۳۰۱]

منظور تھی یہ شکل تجلّی کو نور کی
قسمت کھلی ترے قد و رخ سے ظہور کی[۳۰۲]

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے[۳۰۳]

۲- بحرِ رمل:

وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

یہ وزن اردو شاعری میں بہت کم استعمال ہوتا ہے البتہ اس سے حاصل شدہ اوزان بہت زیادہ مستعمل ہیں۔

بحرِ رمل کی مزاحف بحریں درج ذیل ہیں:

۱۔ بحرِ رمل مثمن مقصور رمحذوف

ارکان: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات رمقصور

ہر مصرع کا آخری رکن فاعلات (مقصور) یا فاعلن (محذوف) ہوسکتا ہے۔[۳۰۴]

بحرِ رمل میں کہے گئے اشعار کی کل تعداد ۵۱۹ ہے۔ درج ذیل غزلیں بھی اسی وزن میں کہی گئی ہیں:

سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں[۳۰۵]

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست
دودِ شمعِ کشتہ تھا شاید خطِ رخسارِ دوست[۳۰۶]

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا[۳۰۷]

بحرِ رمل مسدس مقصور یا محذوف:

۲۔ ارکان: فاعلاتن فاعلات یا
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اس بحر میں ہر مصرعے کا آخری رکن فاعلات (مقصور) یا فاعلن (محذوف) ہو سکتا ہے۔ غالب کے ایک شعر میں دونوں صورتوں کا اجتماع ہے۔

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید (مقصور)
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے (محذوف)[۳۰۸]

غالب کی غزل:

''پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا'' بھی اسی بحر میں ہے۔[۳۰۹]

اس بحر کے ایک مصرعے میں 'فاعلن' اور دوسرے میں 'فاعلات' لانا جائز ہے۔ یہ ایک کثیر الاستعمال بحر ہے۔ علامہ اقبال نے اپنی تین مثنویوں اُسرار و رموز، جاوید نامہ، پس چہ باید کرد کے لیے اسی بحر کا انتخاب کیا ہے۔ مثنوی مولانا روم بھی اسی بحر میں ہے۔ غالب کی درج ذیل غزل میں اس بحر کا آہنگ دیکھا جا سکتا ہے:

غیر لیں محفل میں بوسے جام کے
ہم رہیں یوں تشنہ لب پیغام کے
رات پی زمزم پہ مے اور صبح دم
دھوئے دھبّے جامۂ احرام کے
عشق نے غالب نکما کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے[۳۱۰]
کوئی دن گر زندگانی اَور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اَور ہے[۳۱۱]

۳۔ بحرِ رمل مثمّن مخبون:

ارکان: فاعلاتن فاعلاتن فعلن (مقطوع رمقصور رمشعث مقصور)

اس بحر کے صدر ابتدا میں سالم یا مخبون آ سکتا ہے۔ دوسرا اور تیسرا رکن (حشو) لازماً مخبون آتا ہے اور عروض وضرب چار وزن پر آ سکتے ہیں۔ (۳۱۲)

مثلاً:

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

دونوں مصرعوں میں مخبون کی مثال:

ہوسِ گل کا تصوّر میں بھی کھٹکا نہ رہا
عجب آرام دیا بے پَر و بالی نے مجھے ۳۱۳

۴۔ بحرِ رمل مسدس مخبون (مقطوع/محذوف/مشعث مقصور)

ارکان: فاعلاتن فعلن (مقطوع)
فاعلن (محذوف)
فعلان (مشعث مقصور)
فعلان (مقصور)

اس بحر کے بھی صدر و ابتدا میں سالم یا مخبون رکن آ سکتے ہیں۔غالب کے درج ذیل شعر میں چاروں صورتیں موجود ہیں:

ہے تجلّی تری سامان وجود (مخبون مقصور)
ذرّہ بے پرتوِ خورشید نہیں (مخبون محذوف)

اردو میں یہ بحر نادر الاستعمال۔ ۳۱۴

۵۔ بحرِ رملِ مشکول:

ارکان: فعلات فاعلات فعلات فاعلاتن

رکن سالم فاعلان سے فعلات مشکول ہے۔ایک رکن مشکول اور ایک رکن سالم، کل آٹھ ارکان ایک شعر میں آتے ہیں۔ یہ بحر بھی کم مروج ہے۔اس بحر میں دوپار ہونے کی خوبی موجود ہے۔صوتیاتی لطف اور نغمگی کے لحاظ سے یہ بحر خوب ہے تاہم اس کو نبھانا اور غزل میں التزام قائم رکھنا مشکل ہے۔ غالب کے ہاں دو غزلیں اس بحر میں موجود ہیں۔اس بحر میں لکھی گئی درج ذیل غزل اپنے صوتیاتی مزے کے اعتبار سے اکثر گلوکاروں نے گائیکی کے لیے منتخب کی ہے:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اُور جیتے رہتے ، یہی انتظار ہوتا
یہ مسائلِ تصوف ، یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا ۳۱۵

بحرِ ہزج کی سالم و مزاحف بحریں: اشعار کی کل تعداد=۲۸۹

صوتی اعتبار سے یہ غالب کی پسندیدہ بحروں میں سے ایک ہے۔اس کا وزن نہایت رواں دواں،

پُر جوش اور نشاط انگیز ہے۔ لغتِ عربی میں ہزج دلکش آواز کو کہتے ہیں۔ ہزج کے لغوی معنی خوش آئند آواز یا ترنم وسرود ہے جب کہ مثمن عربی میں آٹھ کو کہتے ہیں اور سالم بمعنی پوری بحر۔ ایک شعر میں مفاعی لن آٹھ بار اور ایک مصرعے میں چار بار آتا ہے۔ کل حروف کی تعداد ۲۸ ہے۔

غالب نے اس بحر کے مختلف اوزان میں صوتی تاثر سے لبریز غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے [۳۱۶]

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کی طاقِ نسیاں کا [۳۱۷]

اَسد بسمل ہے کس انداز کا قاتل سے کہتا ہے
تو مشقِ ناز کر، خونِ دو عالم میری گردن پر [۳۱۸]

غالب کا بیشتر مترنم کلام اسی بحر میں ہے۔ بحرِ ہزج کی مزاحف بحروں میں ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف ومقصور، ہزج مثمن اخرب، ہزج مسدس اخرب محذوف ومقصور، ہزج مثمن اخرم اُشتر محذوف الآخر اور ہزج مسدس محذوف مقصور الآخر وغیرہ مقبول ہیں۔ ان بحور میں غالب کے درج ذیل اشعار کی نغمگی کو محسوس کیا جاسکتا ہے:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے (بحرِ ہزج مثمن اخرب مکفوف مقصور محذوف)
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے [۳۱۹]

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دست قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا [۳۲۰]

ذکر اُس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا (بحرِ ہزج مثمن اشتر)
بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا [۳۲۱]

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی، دردِ لا دوا پایا [۳۲۲]

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا (بحرِ ہزج مسدس مقصور محذوف)
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا [۳۲۳]

بحرِ مجتث: اشعار کی کل تعداد = ۱۴۰

صوتی ترنم کے لحاظ سے یہ بحر بھی اکثر شعرا کے استعمال میں رہی ہے۔ یہ بحر بھی اپنی اصلی حالت میں سالم مستعمل نہیں۔ اس کے ارکان درج ذیل ہیں:

مس تفع لن فاعلاتن (ہر مصرعے میں دوبار)

ڈاکٹر محمد اسلم ضیا اس بحر کی بابت لکھتے ہیں:

"...یہ بحر روانی اور زور کی حامل ہے۔ یہ بحر سب شعرا کے ہاں بکثرت مروج ہے۔ غالب کی پندرہ غزلیں اس وزن میں ہیں۔ اس میں موسیقیت کی فراوانی ہے۔ اس وزن میں لکھی ہوئی غزلیں گلوکاروں اور موسیقاروں کو نوکِ زبان ہوتی ہیں۔" ۳۲۴

اس بحر کی مزاحف صورتیں اردو شعرا کے ہاں بہت زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ مثلاً غالب کے درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

بحر مجتث مثمن مخبون: تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو (مفاعلن فعلاتن
حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے مفاعلن فعلاتن)

۳۲۵

بحر مجتث مثمن مشعث مخبون: مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر
محذوف رمقصور کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے
نوید امن ہے بیداد دوست جاں کے لیے
رہی نہ طرز ستم کوئی آسماں کے لیے ۳۲۶

بحرِ متقارب مثمن سالم: اشعار کی کل تعداد=۱۲

مولوی نجم الغنی رام پوری کی رائے میں:

"یہ بحر اکثر مثمن سالم مستعمل ہے۔ تقارب اور متقارب اس لیے کہتے ہیں کہ اس میں وتد اور سبب نزدیک ہیں... اس کو شعرائے فارسی نے بہت استعمال کیا۔ شعرائے ریختہ بھی اس کو پسند کرتے ہیں۔" ۳۲۷

اس بحر کا رکن فعولن ہے جو ہر شعر میں آٹھ بار آتا ہے۔ آہنگ کے اعتبار سے اس بحر میں رقص و سرود کی کیفیت سرایت کیے ہوئے ہے۔ دیوانِ غالب کی تین غزلیں اسی بحر میں ہیں۔ بالخصوص اس بحر پر مبنی یہ غزل اپنے صوتی آہنگ کی وجہ سے بہت مشہور ہے:

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں
بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں ۳۲۸

بحرِ خفیف: اشعار کی کل تعداد=۸۴

غالب کی پسندیدہ غنائی بحروں میں بحرِ خفیف کو بھی شمار کیا جا سکتا ہے۔ فارسی اور اردو کی معرکہ آرا

مثنویاں مثلاً میر کی ''دریائے عشق'' اور شوق کی ''زہرِ عشق'' حالی کی ''حُبِ وطن'' اور ''مرثیۂ غالب'' اسی وزن میں ہیں۔ مرزا غالب کے دیوان میں نو غزلیں اس بحر میں کہی گئی ہیں۔[۳۲۹]

اس سلسلے میں غالب کی درج ذیل مشہور غزلیں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں:

ابنِ مریم ہُوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی[۳۳۰]

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی[۳۳۱]

درد منّت کشِ دوا نہ ہوا
مَیں نہ اچھا ہوا، برا نہ ہوا[۳۳۲]

غالب کو اوزان و بحور کے فن کارانہ استعمال پر قدرت حاصل ہے۔ انھوں نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ اوزان کو شاعری کے خیال و مزاج سے ہم آہنگ کر کے انداز بیان کو ندرت اور طرفگی کا ذریعہ بنایا جائے۔

نظامِ ردیف و قوافی:

اسلوبیاتِ غالب کے صوتی محاسن میں قافیہ و ردیف کا فنکارانہ استعمال قابلِ دید ہے۔ انھوں نے قافیہ و ردیف کے توسط سے نہ صرف غزل کے ہیئتی امکانات کو وسیع کیا بلکہ نغمہ و آہنگ کی ایک ایسی فضا تخلیق کی کہ ان کے منفرد شعری اسلوب اور اندازِ بیان کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

شعر و غزل کے غنائی تاثر کو ابھارنے میں قافیہ و ردیف کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ ایسی آوازیں جن کا صوتیاتی تاثر صرفی، نحوی اور معنوی اختلاف کے باوجود یکساں رہے، قافیہ کہلاتی ہیں۔ اسلوب کی جمالیاتی صفات کے تعیّن میں ترنّم اور نغمگی کی ضرورت پر بہت زور دیا گیا ہے۔ کلاسیکی ادب میں تو قافیہ پیمائی صرف شاعری ہی سے مخصوص نہ تھی بلکہ اسالیبِ نثر کی علیت اور قدر و قیمت کا معیار بھی اسی حوالے سے متعیّن کیا جاتا تھا۔ تمام زبانوں کے کلاسیکی شعر و ادب میں قافیے کا چلن عام تھا اور اس کا بنیادی مقصد آہنگ و شعریت میں اضافہ تھا۔ بقولِ سید عابد علی عابد:

> ''موسیقی اور شعر کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ غزل شعر غنائی کی ایک صنف ہے اور جیسا کہ شمس قیس نے تصریح کی ہے، عاشق غزل سرا کے لیے سماع درست ہونا بھی ضروری ہے۔ قافیہ غزل میں لحن اور آہنگ پیدا کرتا ہے۔ مصرعوں کی ترتیب ایسی ہوتی ہے کہ ہم دوسرے مصرعے کے آخر میں قافیے کا انتظار کرتے ہیں اور جب قافیہ آتا ہے تو دل کو ایسا ہی انبساط حاصل ہوتا ہے جس طرح موسیقی میں سم کے ٹھیک اپنی جگہ پر آنے سے ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں قافیے میں جو حروف ہوتے ہیں وہ مصرعوں کے الفاظ کا غنائی مزاج متعیّن کرتے ہیں۔''[۳۳۳]

غالب نے صوتیاتی امکانات کو وسعت دیتے ہوئے ردیف و قافیہ کے استعمال کوفن بنادیا ہے۔ اگر ردیف وقافیہ میں ربط اور ہم آہنگی موجود ہو تو شعر کا مرتبہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے۔ اسلوبیات غالب کی جدت ان کے منفرد نظام ردیف وقوافی کی مرہونِ منت ہے۔ بقولِ ڈاکٹر سید عبداللہ:

''غزل کی شیرازہ بندی میں قافیہ ردیف کا بڑا حصہ ہے۔ غالب نے ردیف کے معاملے میں بھی تناسب اور اعتدال کا بڑا خیال رکھا ہے۔ غالب کی غزل کی ردیف ان کے مضمون کے وقار اور ان کے جذبے کی صمیمیت کا بڑا خیال رکھتی ہے۔ ان کی ردیف میں وہ بے ضرورت دھما چوکڑی اور ہیجان موجود نہیں جو غالب کے زمانے کی غزل میں عموماً پایا جاتا ہے... غالب نے قافیے سے ردیف نکالنے کی بہت کم کوشش کی ہے اور یہ ان کے حسنِ ذوق کا ایک بیّن ثبوت ہے کیونکہ ایسی ردیفیں عموماً بہری اور گونگی ہوتی ہیں۔ غالب قوافی کے معاملے میں بھی انتخابیت کے اصول پر کاربند ہیں۔''۳۳۹

ردیفوں کی تکرار سے غزل میں جو صوتی تاثر اور نغمگی پیدا ہوتی ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے غالب اپنی ایک غزل کے مقطعے میں فرماتے ہیں:

یہ غزل اپنی مجھے جی سے پسند آتی ہے آپ
ہے ردیفِ شعر میں غالب زبس تکرارِ دوست ۳۴۰

جسے شعری ملکہ مبدءِ فیاض سے عطا ہوا ہو وہ درجۂ دوم کے شعرا کی طرح قافیوں کی فہرست مرتب کر کے شعر نہیں کہتا۔ قوافی سامنے رکھ کر شعر کہنا ایک مصنوعی اور میکانکی عمل ہے جب کہ اعلیٰ پائے کے شعرا کے خیالات کی یورش نوع بہ نوع قوافی کو منظرِ عام پر لاتی ہے۔ امراء القیس کے بارے میں مشہور ہے کہ ان کا یہ فرمانا تھا:

''میں قوافی کو، جب وہ مجھ پر ہجوم کر کے آتے ہیں، یوں ہٹاتا اور دور کرتا ہوں جیسے کوئی شریر چھوکرا گرتی ہوئی ٹڈی دل کو مار کر ہٹائے۔''۳۴۱

غالب، مرزا تفتہ کے نام ایک خط میں اپنے نظریۂ فن کی بابت اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کیا ہنسی آتی ہے کہ تم مانند اور شاعروں کے مجھ کو بھی سمجھے ہو کہ استاد کی غزل یا قصیدہ سامنے رکھ لیا۔ اس کے قوافی لکھ لیے اور قافیوں پر لفظ جوڑنے لگے۔ لاحول ولاقوۃ الا باللہ۔ بچپن میں جب میں ریختہ لکھنے لگا ہوں، لعنت ہے مجھ پر اگر میں نے کوئی ریختہ یا اس کے قوافی پیش نظر رکھ لیے ہوں۔ صرف بحر اور ردیف قافیہ دیکھ لیا اور اس زمین میں غزل قصیدہ لکھنے لگا... بھائی شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں ہے۔''۳۴۲

فنی لحاظ سے غالب کی غزل میں قوافی کا چناؤ موزوں اور ردیفوں کی تکرار برمحل ہے۔ انھوں نے تقریباً چالیس غزلوں میں ایسے قوافی استعمال کیے ہیں جن کا آخری حرف ''الف'' ہے۔ دیوانِ غالب ''نسخۂ طاہر'' کی روشنی میں محمد شفیق درج ذیل اعداد و شمار پیش کرتے ہیں:

- غالب نے کل ۱۸۳ غزلیں لکھیں جن کے اشعار کی تعداد ۱۳۷۳ ہے۔
- بغیر ردیف کے غزلوں کی تعداد ۴ ہے۔
- قوافی کا آخری حرف الف (غزلوں کی تعداد ۴۰)
- آخری حرف ب (غزلوں کی تعداد ۷)
- آخری حرف ت (غزلوں کی تعداد ۵)
- آخری حرف د (غزلوں کی تعداد ۵)
- آخری حرف ر (غزلوں کی تعداد ۳۵)
- آخری حرف ز (غزلوں کی تعداد ۴)
- آخری حرف س (چھ اشعار پر مبنی ایک غزل)
- آخری حرف ش (۱۱۳ اشعار پر مبنی ایک غزل)
- آخری حرف غ (کل اشعار ۱۷ ایک غزل)
- آخری حرف ک (غزلوں کی تعداد ۲)
- آخری حرف ل (غزلوں کی تعداد ۷)
- قوافی کا آخری حرف م (غزلوں کی تعداد ۸)
- آخری حرف ن (غزلوں کی تعداد ۱۱)
- آخری حرف و (غزلوں کی تعداد ۴)
- ہ پر ختم ہونے والے قوافی (غزلوں کی تعداد ۵)
- ی پر ختم ہونے والے قوافی (غزلوں کی تعداد ۱۷)
- ے پر ختم ہونے والے قوافی (غزلوں کی تعداد ۷) [۳۴۳]

قافیے کی بنیاد حرفِ روی پر ہوتی ہے جو قافیے کے آخر میں بار بار دہرایا جاتا ہے۔ اگر ہم غالب کی پسندیدہ آوازوں کا تعین کریں تو الف، ر، ی، ش اور ن کو اس فہرست میں شامل کر سکتے ہیں۔ ان آوازوں کو صوتیاتی اعتبار سے شیریں اور مترنم قرار دیا گیا ہے۔ غالب کی غزلوں کا آہنگ انھی اصوات کی خوب صورتی سے ترتیب پاتا ہے کیونکہ ان مصوتوں کا آہنگ غنائیت سے بھرپور ہے۔ یہ بد آہنگ نہیں ہیں بلکہ ان آوازوں کے امتزاج سے دیگر آوازوں میں بھی جھنکار، گونج اور موسیقی کی مدھر تانوں کا امکان بڑھ جاتا ہے۔ درج ذیل اشعار میں غالب کی پسندیدہ آوازوں اور ان پر مبنی قافیوں کا آہنگ ملاحظہ کیجیے:

الف:

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا[۳۴۴]
کشش غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد
کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگنِ عشق
ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد[۳۴۵]
کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں
ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں
آج ہم اپنی پریشانی خاطر اُن سے
کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھیے کیا کہتے ہیں[۳۴۶]

ر:

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر
بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کے ساتھ
لیکن عیارِ طبعِ خریدار دیکھ کر[۳۴۷]
دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں
تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتا نہ پائیں تو ناچار کیا کریں[۳۴۸]
آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے
مجھ سے مت کہہ تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی
زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے[۳۴۹]

ش:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو خموش ہے

ے نے کیا ہے حسنِ خود آرا کو بے حجاب
اے شوق! یاں اجازتِ تسلیمِ ہوش ہے[۳۵۰]

ن:

اللہ رہے ذوقِ دشت نوردی کہ بعدِ مرگ
ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں
غالب مرے کلام میں کیونکر مزہ نہ ہو
پیتا ہوں دھو کے خسرو شیریں سخن کے پاؤں[۳۵۱]
سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں
قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں[۳۵۲]

ی۔ے

دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلّی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا
میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے چھوٹوں
وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا[۳۵۳]
نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات، جہاں بات بنائے نہ بنے
کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے[۳۵۴]

اوزان و بحور کی طرح غالب کی غزل کا نظامِ ردیف وقوافی بھی ان کے کلام کی نغمگی، موسیقیت اور ترنم میں اضافے کا باعث ہے اور ان کے ہر تجربۂ شعری کو آواز دینے میں اہم کردار ادا کر رہا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر عبادت بریلوی:

> ''... غالب نے اپنے وزن و آہنگ میں جو شگفتگی، شادابی اور بلند آہنگی پیدا کی، اپنی شاعری کو جس نغمگی اور موسیقیت سے روشناس کیا ہے، اس کی مثال اردو شاعری میں ان سے قبل نہیں ملتی۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ان کے فن میں ترنم کے چشمے سے پھوٹ رہے ہیں اور نغموں کے دریا سے موجزن ہیں۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری میں اس صورتِ حال کو پیدا کر کے اس تجربے کے صوتی آہنگ کو لا کھڑا کر دیتے ہیں جس کی گہرائی کا کوئی ٹھکانہ نہیں ...''[۳۵۵]

کلامِ غالب کا صوتی انداز یہ ہے کہ یہاں وہ مخارج کے اعتبار سے، آوازوں کے اتار چڑھاؤ سے موسیقی کے زیر و بم کی تشکیل کرتے ہیں جس سے اشعار میں نغمگی کے ساتھ ساتھ ہم کلام ہونے کی خوبی بھی پیدا ہو جاتی ہے اور اس سلسلے میں ردیف و قوافی ان کی پوری پوری معاونت کرتے ہیں۔ مثلاً:

وہ فراق اور وہ وصال کہاں
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں
فرصتِ کاروبارِ شوق کسے
ذوقِ نظارۂ جمال کہاں
تھی وہ اک شخص کے تصوّر سے
اب وہ رعنائیِ خیال کہاں[۳۵۶]

یا

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار، کوئی ہمیں ستائے کیوں
دیر نہیں حرم نہیں، در نہیں، آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم، غیر ہمیں اٹھائے کیوں
ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی!
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں[۳۵۷]

غالب کی ردیفیں نہ صرف غزل کی صوتیات متعیّن کرتی ہیں بلکہ معنیات کے ساتھ بھی پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ ان کی ردیفیں بے معنی آواز نہیں بلکہ شعر کی معنوی تشکیل میں بھی اہم کردار ادا کرتی نظر آتی ہیں۔

قافیہ معنوی تبدیلی کا محرک ہوتا ہے جب کہ ردیف کے حروف ظاہراً کسی حالت میں تبدیل نہیں ہو سکتے لیکن اگر ردیف معنوی تبدیلی میں اپنا حصہ ادا کرے تو اسے شاعر کے اسلوب کی خوبی سمجھنا چاہیے۔ بحر الفصاحت میں اس کی وضاحت غالب کی پہلی غزل کے حوالے سے کی گئی ہے:

''غالب کی پہلی غزل میں ''کا'' ردیف ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

پوری غزل اسی نہج پر ہے۔ ''کا'' کی جگہ اور کوئی لفظ نہیں آ سکتا لیکن ردیف میں بھی حروف برقرار رکھتے ہوئے اگر معنوی تبدیلی پیدا کی جائے تو یہ ایک خوبی قرار پائے گی۔''[۳۵۸]

نظامِ ردیف و قوافی کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ عیوبِ قوافی پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے۔ عیوب

قافیہ میں اختلافِ حروفِ حرکتِ روی، اختلافِ حرکاتِ ردف وقید، قافیہ معمول اور ایطا وغیرہ کی نشاندہی کی گئی ہے۔

قافیہ حرفِ آخر اور اس سے ماقبل کی حرکت کو فوقیت حاصل ہے۔ حرفِ آخر ہمیشہ ساکن ہوتا ہے۔ جیسے قاتِل، قابِل، کامِل، فاضِل میں لام ساکن اور اس سے پہلے کی حرکتِ کسرہ پر قافیہ کا مدار ہے۔ یہ نہیں بدل سکتے، باقی حروف بدلے جاسکتے ہیں... قافیہ میں اگر کوئی التزام اختیار کرے تو وہ داخلِ اصول نہیں ہوگا بلکہ شاعر کا التزام قرار پائے گا جیسے قاتِل، کامِل وغیرہ کا قافیہ ''دِل'' ہوسکتا ہے۔ مثلاً بقولِ غالب:

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا

جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا[۳۵۹]

اس شعر میں ''قابل'' کا قافیہ ''دل'' ہے۔

قافیہ کا دولخت کرنا عیب بھی ہے اور خوبی بھی۔ یہ عمل اس طرح ہوتا ہے کہ ایک لفظ کا ایک جز و قافیہ میں ہو اور ایک ردیف میں۔ مثلاً بقولِ غالب:

درد منّت کشِ دوا نہ ہوا

مَیں نہ اَچھا ہوا ، برا نہ ہوا

رہزنی ہے کہ دل ستانی ہے

لے کے دل ، دلستاں روانہ ہوا[۳۶۰]

دوسرے شعر میں لفظ ''روانہ'' کے پہلے جز ''روا'' کو قافیہ قرار دیا اور ''نہ'' کو ردیف کا جزو بنا دیا گیا ہے۔ یہ عیب ہے لیکن سلیقے سے برتا جائے تو خوبی بن جاتا ہے۔ یہ تمام تر ادائیگی اور لہجے پر موقوف ہے۔ غالب کے شعر میں اس کو خوبی مانا جائے گا کیونکہ اس میں معنوی خوبی پیدا کی گئی ہے۔[۳۶۱]

ردیف ''ا'' میں موجود غالب کی درج ذیل غزل میں علمِ قافیہ کے حوالے سے کچھ فنی نقائص منظر عام پر لائے جاتے ہیں۔ سات اشعار پر مبنی اس غزل کا مطلع ہے:

دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلّی نہ ہوا

ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا[۳۶۲]

صوتی اعتبار سے اگر اس غزل کے قوافی کو ترتیب دیا جائے تو وہ کچھ یوں ہوں گے: تسلی، معنی، افعی، راضی، تقوی، تسلی، بھی، عیسی وغیرہ

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ نظامِ ردیف وقوافی میں کچھ اصلاحات کی گئیں بلکہ شعرا کو کچھ مراعات بھی دی گئیں تاکہ وہ خیالات کی راہ میں قوافی کو رکاوٹ نہ محسوس کریں؛ مثلاً ایسے الفاظ جو ''الف'' اور ''ہ'' پر ختم ہوتے ہیں آواز کی ہم آہنگی کی بنیاد پر بطورِ قافیہ باندھنے کی اجازت دی گئی۔ اس طرح دیدہ

وشنیدہ کے قوافی قبلہ وکعبہ ہوسکتے ہیں یا پھر ''الف'' پرختم ہونے والے الفاظ مثلاً میرا، تیرا کا قافیہ سلمٰی اور لیلیٰ لایا جاسکتا ہے، لیکن یہاں صوتی اعتبار سے آوازوں کی ہم آہنگی کو برقرار رکھا گیا بلکہ بعض صورتوں میں بھاری آوازوں پر مبنی الفاظ کو صورت بدل کر بطور قافیہ برتنے کی مراعات دی گئیں جیسے شعرا کو ''ہاتھ'' کی جگہ ''ہات'' بطور قافیہ برتنے کی رعایت دی گئی ہے۔ خود کلامِ غالب سے اس نوع کی مراعاتِ قافیہ ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ مثلاً:

قوافی: رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
کس کا / لیلیٰ: عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا
ذرّہ ذرّہ ساغرِ مے خانۂ نیرنگ ہے
گردشِ مجنوں بہ چشمک ہائے لیلیٰ آشنا ۳۶۳؎

مینا / لیلیٰ: تغافل مشربی سے ناتمامی بسکہ پیدا ہے
نگاہِ ناز چشمِ یار میں زنّار مینا ہے
تصرّف وحشیوں میں ہے تصوّر ہائے مجنوں کا
سوادِ چشمِ آہو عکسِ خالِ روئے لیلیٰ ہے ۳۶۴؎

بات / ہات: نصرت الملک بہادر مجھے بتلا کہ مجھے
تجھ سے جو اتنی ارادت ہے تو کس بات سے ہے
خستگی کا ہو بھلا، جس کے سبب سے سردست
نسبت اک گونہ مرے دل کو ترے ہات سے ہے ۳۶۵؎

املائی اختلاف کو نظر انداز کرتے ہوئے صوتی اشتراک کی بنیاد پر قوافی کے استعمال کو جائزہ سمجھا جانے لگا لیکن غالب کی غزل ''دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہوا'' میں صوتی واملائی اختلاف موجود ہے۔ اور سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب مطلعے کے قوافی ''تسلّی'' اور ''معنیٰ'' ہیں، اس تناظر میں اس غزل کے قوافی 'تقویٰ' اور 'عیسیٰ' کی ادائیگی کس طور کی جائے گی؟ اگر انھیں الفِ مقصورہ کے ساتھ پڑھا جائے تو قافیہ دم توڑتا ہے اور اگر یائے معروف کے ساتھ پڑھیں تو لفظوں کا درست تلفظ باقی نہیں رہتا۔ یہاں اکثر شارحین بھی تذبذب کا شکار نظر آتے ہیں۔ اس ذیل میں ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی بحوالہ نظم طباطبائی لکھتے ہیں:

''...خدا نظم طباطبائی کے درجات بلند کرے کہ شارحین میں وہ تنہا ہیں جنھوں نے اس غزل میں قافیے کے تلفظ کی اہمیت کو سمجھا۔ انھوں نے لکھا:

''قافیہ 'تقویٰ' میں مصنف نے فارسی والوں کا اتباع کیا ہے کہ وہ لوگ عربی کے جس جس کلمہ میں ''ی'' دیکھتے ہیں اس کو کبھی ''الف'' سے اور کبھی ''ی'' کے ساتھ نظم کرتے ہیں۔ تمنی وتمنا وتجلی و تجلی وتسلّی وتسلّی وہیولی وہیولی ودینی ودنیا بکثرت ان کے کلام میں موجود ہے۔'' ۳۶۶؎

غالب کی فارسیت پسندی اور فارسی دانی کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالب نے فارسی کی پیروی کرتے ہوئے تقوی اور عیسی کو بطور قافیہ استعمال کیا ہوگا۔ یہاں بھی اہل زبان قواعد کی پابندی کی بجائے زبان میں نئی راہوں کے نکالنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ مثلاً اکثر ''عروضیوں کے خیال میں غزل اور قصیدہ کے دوسرے تیسرے شعر میں وہی اوپر والا قافیہ مکرر لانا درست نہیں مگر یہ قاعدہ نہ فارسی میں مسلّم رہا ہے نہ اردو میں۔ حافظ شیرازی کی ہاروت ماروت والی غزل اور عرفی کے قصیدے دیکھ لو ہرگز اس قاعدے کی پابندی نہیں ہے۔ بہر کیف اردو میں اگر مطلع تکرار جلی سے محفوظ ہے تو بقیہ اشعار میں کچھ مضائقہ نہیں۔''[۳۶۷]

غالب نے قافیے کے طے شدہ اصولوں کی بیشتر پابندی کی ہے لیکن کہیں کہیں وہ مراعات قافیہ کا حق تسلیم کرتے ہوئے اسے جائز بھی قرار دیتے ہیں۔ مثلاً ایک خط میں لکھتے ہیں:

''... پچاس شعر کے قصیدے میں ایک شعر ایسا لکھا تو کیا غضب ہوا... یہ دستور قدیم سے ہے۔''[۳۶۸]

ڈاکٹر محمد اسلم ضیا لکھتے ہیں:

''ایطا اساتذۂ اردو کے کلام میں موجود ہے جہاں اصلی اور غیر اصلی قافیوں کا امتیاز نہیں کیا گیا۔ ایطائے خفی کو اکثر اہلِ فن جائز رکھتے ہیں بلکہ ایطائے جلی کی مثالیں بھی بکثرت پائی جاتی ہیں یعنی ایسے قافیے استعمال کیے گئے ہیں جن میں زوائد (یعنی علامتِ جمع یا تانیث یا علامتِ صیغہ) دور کر دی جائیں تو قافیہ نہیں رہتا۔''[۳۶۹]

مثال کے طور پر غالب کی اس غزل کے مطلعے میں الف زائد ایک ہی طرح کا ہے:

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے[۳۷۰]

یہاں بھی اہلِ زبان اپنے ذوق کو راہنما بنا کر فیصلہ صادر کر سکتے ہیں، بقولِ نظم طباطبائی:

''بعض الفاظ میں قاعدے کی رو سے ایطاء ہوتا ہے لیکن اہلِ زبان کا مذاق اسے صحیح سمجھتا ہے... اصلی وزوائد کا استعمال فارسی میں ہو تو ہوا کرے... اردو والے تو ان الفاظ کو غیر مرکب سمجھتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ان لوگوں کے مذاق میں یہ قافیے صحیح معلوم ہوتے ہیں۔''[۳۷۱]

غالب کے نظامِ ردیف وقوافی کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر شاعری کو ''قافیہ پیمائی'' کہا جائے تو غالب نے اسے فن کا درجہ دے دیا ہے۔ یہاں تک کہ ان کے قافیوں کے معائب بھی محاسن کا درجہ اختیار کر گئے ہیں اور اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ وہ قافیہ ردیف کی آوازوں کو اپنی شاعری کے آہنگ اور صوتیاتی نظام سے ہم آہنگ کرنے میں کامیاب رہے ہیں اور ان کے ہاں بقولِ بجنوری ''

شاعری موسیقی اور موسیقی شاعری'' کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔[۳۷۲]

کلامِ غالب میں تکرارِ صَوت:

غالب فطرتاً غنائی مزاج کے مالک تھے۔ انھوں نے دیوانِ غالب کی شکل میں ہمیں ایک ایسا شعری مرقع تھما دیا ہے جو لسانی و اسلوبیاتی اعتبار سے نئے تجربات کا ضامن ہے۔ یہاں فکر و فلسفہ کی گہرائی بھی ہے اور احساسات و جذبات کی کارفرمائی بھی اور سب سے بڑھ کر مترنم اصوات کی شکل میں نغمات بھی۔ انھوں نے اپنے طرزِ بیان کی ندرت سے شاعری کو گنجینۂ معنی کا ایک ایسا طلسم بنا دیا ہے جسے سنتے ہی فی الفور سمجھا نہیں جا سکتا کیوں کہ یہاں آوازوں کے پس منظر سے آنے والی آوازیں بازگشت کا ایک ایسا سماں باندھ دیتی ہیں اور سازِ غزل کے چھیڑتے ہی فضا میں ایسے نغمے بکھرنے لگتے ہیں کہ قاری ان مترنم آوازوں کے سحر میں ہی کھو کر رہ جاتا ہے۔ این میری شمّل کے خیال میں:

> ''غالب ہند ایرانی شاعری کی روایت میں آخری عظیم کلاسیکی شاعر کی حیثیت سے مستند ہیں... ان کی شاعری میں روح کا ہر رنگ بہتے ہوئے پانی کی طرح منعکس ہے بلکہ وہ جذبے کی معمولی حرکت اور خفیف تر ارتعاش سے متاثر ہوتے اور اپنے اشعار میں اس کا اظہار کرتے ہیں۔ اس طرح اردو غزل میں وہ ایک نئے عہد کی ابتدا کرتے ہیں... غالب کی شاعری تخیل کے رواں پانیوں پر ان کی فطانت کا رقص ہے۔''[۳۷۳]

غالب ایک نابغۂ روزگار تھے۔ انھوں نے اپنی ذہانت و فطانت کو بروئے کار لاتے ہوئے شاعری کو معجزۂ فن بنا دیا ہے۔ بالخصوص انھوں نے اپنی غزل میں صوتی تکرار کے متنوع پیرائے اختیار کیے ہیں۔ صوتیوں کی تکرار کلام میں زور، تاثیر اور حسن کی ضامن ہوتی ہے۔ اسی لیے تکرارِ لفظی کو صنائع لفظی میں اہم مقام حاصل رہا ہے۔ لفظوں کی تکرار سے صوتی تاثر کو دوگنا کر کے پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس سے جہاں بات میں جوش و خروش اور تاکید کی فضا پیدا ہوتی ہے وہیں آوازوں کے بار بار سماعت سے ٹکرانے سے سُر سنگیت کی سی کیف و مستی بھی محسوس ہونے لگتی ہے۔ تکرارِ صوت سے غالب کو خصوصی شغف تھا، یہی وجہ ہے کہ دیوانِ غالب کے ہر دوسرے صفحے پر صوتی تکرار کی کرشمہ سازی نظر آتی ہے۔ مثلاً درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوشی آرزو
جس کا خیال ہے گلِ جیبِ قبائے گل[۳۷۴]

ہے مجھے ابرِ بہاری کا برس کر کھلنا
روتے روتے غمِ فرقت میں فنا ہو جانا[۳۷۵]

اے عندلیب یک کفِ خس بہرِ آشیاں
طوفانِ آمدِ آمدِ فصلِ بہار ہے[۳۷۶]

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی
وائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے[۳۷۷]

مَیں بھی رک رک کے نہ مرتا جو زباں کے بدلے
دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غم خوار کے پاس[۳۷۸]

ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں[۳۷۹]

اصوات کی رنگارنگی سے مفاہیم کی بوقلمونی تک غالب نے لفظوں کی تکرار سے نئے شعری امکانات متعارف کروائے ہیں۔ شعری روایت میں تکرارِ لفظی کا بڑا مقصد شدت اور زور پیدا کرنا رہا ہے لیکن غالب اس روایتی استعمال کے برعکس اسے وفورِ معنی کا وسیلہ بناتے ہیں۔ درج ذیل امثال ملاحظہ کیجیے؛ یہاں غالب ہم آواز لفظوں سے کس طور نئے معانی کشید کرتے نظر آتے ہیں۔

سختی اور زیادتی کا اظہار:

کاوِ کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا[۳۸۰]

شدّت اور تیزی کا بیان:

تُو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا[۳۸۱]

تسلسل کے معنوں میں:

گھستے گھستے مٹ جاتا آپ نے عبث بدلا
ننگِ سجدہ سے میرے سنگِ آستاں اپنا[۳۸۲]

تلاش و جستجو کے اظہار کے لیے:

مرہم کی جستجو میں پھرا ہوں جو دور دور
تن سے سوا فگار ہیں اس خستہ تن کے پانو[۳۸۳]

اظہارِ افسوس کے لیے:

عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے[۳۸۴]

خاکم بدہن کے استعمال کے طور پر:

ظالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ
ہے ہے خدا نہ کردہ تجھے بے وفا کہوں [۳۸۵]

اظہارِ سست روی کے معنوں میں:

سختی کشانِ عشق کی پوچھے ہے کیا خبر
وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے [۳۸۶]

''ہرایک'' یا ''مکمل طور پر'' کے مفہوم کے طور پر:

قطرہ قطرہ اک ہیولیٰ ہے نئے ناسور کا
خوں بھی ذوقِ درد سے فارغ مرے تن میں نہیں [۳۸۷]

اظہارِ تفتیش کے طور پر:

تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو
حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے [۳۸۸]

تشریف آوری کی اطلاع کے لیے:

یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے
کہ غیرِ جلوۂ گل رہ گزر میں خاک نہیں [۳۸۹]

۱۱۔ رفتہ رفتہ کے معنوں میں:

میں بھی رک رک کے نہ مرتا جو زباں کے بدلے
دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غم خوار کے پاس [۳۹۰]

منتشر ہونے کے مفہوم میں:

تالیف نسخہ ہائے وفا کر رہا تھا میں
مجموعۂ خیال ابھی فرد فرد تھا [۳۹۱]

رنگارنگی کی خواہش:

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا [۳۹۲]

تجاہلِ عارفانہ کا اظہار:

تجاہل پیشگی سے مدّعا کیا
کہاں تک اے سراپا ناز کیا کیا [۳۹۳]

ہمراہ چلنے کے معنوں میں:

ہو لیے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ
یارب! اپنے خط کو ہم پہنچائیں کیا[۳۹۴]

''خدا کی قدرت'' بطورِ طنز:

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ!
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا[۳۹۵]

ہر سُو، ہر طرف کے معنوں میں:

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں[۳۹۶]

کام مکمل کرنے کا عندیہ:

قاصد کے آتے آتے خط اک اَور لکھ رکھوں
میں جانتا ہوں وہ جو لکھیں گے جواب میں[۳۹۷]

کائنات کی ہر شے پر محیط:

ذرّہ ذرّہ ساغرِ مے خانۂ نیرنگ ہے
گردشِ مجنوں بہ چشمک ہائے لیلیٰ آشنا[۳۹۸]
کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرّہ ذرّہ روکشِ خورشیدِ عالم تاب تھا[۳۹۹]

مکمل حساب دینا:

ایک ایک قطرے کا مجھے دینا پڑا حساب
خونِ جگر ودیعتِ مژگانِ یار تھا[۴۰۰]

یہ تمام اشعار اس بات کا ثبوت ہیں کہ صوتی اعتبار سے غالب کے اشعار نہ صرف منفرد ہیں بلکہ ان میں جدّت وتنوّع کے نئے نئے زاویے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہ انداز ان کے اپنے زمانے میں نامقبول تھا لیکن دورِ جدید میں اسے بہ نظرِ تحسین دیکھا جا رہا ہے۔ اسی حوالے سے ڈاکٹر فرمان فتح پوری انھیں ''شاعرِ امروز وفردا'' قرار دیتے ہیں اور اسی لیے آج ہم ان کے کلام کا تجزیہ جدید تر تحقیقی وتنقیدی رجحانات کی روشنی میں کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے میں:

> ''...جو اشعار اپنے وقت کے آگے کی آواز ہونے کے سبب اُنیسویں صدی میں نامانوس و غریب تھے وہ آج بیسویں صدی کے ضمیر کی آواز معلوم ہوتے ہیں۔ جس نسبت سے ذہنِ انسانی آگے بڑھتا جائے گا اور نفسیاتِ انسانی کی گرہیں انسان پر کھلتی جائیں گی اسی نسبت سے غالب اور کلامِ غالب کی مقبولیت کا حلقہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جائے گا۔''[۴۰۱]

تکرارِ صوت کی ایک قسم وہ ہے جسے انگریزی زبان میں Alliteration کہتے ہیں۔ اس میں لفظوں کی بجائے حروف کی آوازوں کی تکرار سے نغمگی کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ کلامِ غالب کی صوتیات میں جا بجا یہ انداز بھی اختیار کیا گیا ہے۔ تکرارِ صوت کے وہ نمونے جو Alliteration کے تحت آتے ہیں ملاحظہ کیجیے:

''الف'' کی تکرار:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا[۴۰۲]

''ب'' کی تکرار:

مَیں بُلاتا تو ہوں ان کو مگر اے جذبۂ دل
اُس پہ بن جائے کچھ ایسی کہ بن آئے نہ بنے[۴۰۳]

''ج'' کی آواز:

اے شاہِ جہاں گیر و جہاں بخش جہاں دار
ہے غیب سے ہر دم تجھے صد گونہ بشارت[۴۰۴]

''خ'' کی آواز:

لوں وام بختِ خفتہ سے یک خوابِ خوش ولے
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں[۴۰۵]

''د'' کی آواز:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی، دردِ لا دوا پایا[۴۰۶]

''س'' اور ''ر'' کی آواز:

وہ آ رہا مرے ہمسائے میں تو سائے سے
ہوئے فدا در و دیوار پر در و دیوار[۴۰۷]

''ز'' کی تکرارِ صوت:

جب وہ جمالِ دل فروز، صورتِ مہرِ نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں[۴۰۸]

''س'' کی تکرار:

سازِ یک ذرّہ نہیں فیضِ چمن سے بیکار
سایۂ لالۂ بے داغ سویدائے بہار[۴۰۹]

"ش" کی تکرار:

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں![410]

شاد و دل شاد و شادماں رکھیو
اور غالب پہ مہرباں رکھیو[411]

"ف" اور "ع" کی تکرار:

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی
عمرِ عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو[412]

"ق" کی تکرار:

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں[413]

"ک" کی تکرار:

لیے جاتی ہے کہیں ایک توقّع غالب
جادۂ رہ کششِ کافِ کرم ہے ہم کو[414]

سمجھ کے کرتے ہیں بازار میں وہ پرسشِ حال
کہ یہ کہے کہ سرِ رہ گزر ہے کیا کہیے[415]

"گ" کی تکرار:

یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں[416]

فنِ صورت گری میں تیرا گرز
گر نہ رکھتا ہو دست گاہ تمام[417]

تکرارِ حروف کی بے شمار امثال کلامِ غالب میں بہ آسانی مل جاتی ہیں۔ خوفِ طوالت سے یہاں صرف چند مثالوں پر اکتفا کیا گیا ہے۔ غالب کی اس طرزِ خاص کے بارے میں محمد عرفان کی رائے ہے کہ:

"غالب کو تکرارِ صوت یا تکرارِ لفظی اس قدر مرغوب ہے کہ کہیں دو لفظ و معنی کے متقاضی نہ ہونے پر بھی جبریہ تکرار کی ہے۔ مثلاً یہ کہنا کہ تیرے متلاشی یکے بعد دیگرے سب کے سب تھک کر رہ گئے اور تیرا پتہ نہ پا سکے۔ یہاں پر سب لوگوں کے لیے 'دو چار' کا لفظ استعمال کیا ہے اور 'دو چار' کے لفظ کو 'ناچار' کے لفظ سے باعتبارِ صوت ملایا ہے:

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں" ۴۱۸؎

غالب کی غزل صوتیاتی ومعنیاتی تشکیلات کے نئے نئے انداز متعارف کرواتی ہے۔صوتی اعتبار سے غزل کے لہجے اور آہنگ کی تکمیل کے ساتھ ساتھ نئے نئے مفاہیم بھی اختراع کر لینا غالب کا وہ اندازِ خاص ہے جسے دنیائے غزل میں اہم اضافہ قرار دے سکتے ہیں۔ انھوں نے صوتی تکرار کے جو متنوع پیرائے اختیار کیے ہیں ان میں ایک انداز یہ بھی ہے کہ وہ بسا اوقات کوئی خاص لفظ شعر کے دونوں مصرعوں میں الگ الگ استعمال کرتے ہیں اور دونوں ہم صوت الفاظ سے جدا جدا معنی کشید کرتے ہیں۔ کبھی دو مختلف استعاروں کی صورت میں، کبھی شوخی و شگفتگی کی فضا پیدا کرنے کے لیے، کبھی محاورہ بندی کے طور پر، کبھی فکر و فلسفہ کے ابلاغ کے لیے۔اس طور صوتیاتی توسیع کا سلسلہ معنوی امکانات تک وسیع ہوتا چلا جاتا ہے۔اس نوع کے چند منتخب اشعار بطورِ مثال دیکھیے :

نبرد / عشق نبرد پیشہ:
دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا
عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا ۴۱۹؎

آتش زیرِ پا / آتش دیدہ:
بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا ۴۲۰؎

خیالِ حسن / حسنِ عمل:
ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا ۴۲۱؎

سمجھنا / سمجھانا:
حضرتِ ناصح گر آویں دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا ۴۲۲؎

نکلنا / نہ نکلنا:
دل سے نکلا پہ نہ نکلا دل سے
ہے ترے تیر کا پیکان عزیز ۴۲۳؎

تکلف / تکلف برطرف:
رہے اس شاخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف برطرف، تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی ۴۲۴؎

زندگی ہونا / زندگی سے بیزار ہونا:
مجھ سے مت کہہ تُو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی
زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے ۴۲۵؎

سر اڑانا / سر کی قسم ہونا:
سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو ۴۲۶؎

امید / ناامیدی:
منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے ۴۲۷؎

دیکھنا/دکھانا: دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آ جائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے ۴۲۸

صوتی تکرار، لطفِ محاورہ کے ساتھ ساتھ معنیاتی توسیع کا یہ انداز دیکھیے:

ملنا بمعنی دستیاب ہونا/ملنا بمعنی ملاقات: زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں ۴۲۹

جلنا بمعنی حسد/جلنا بمعنی بھسم ہو جانا: جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامیٔ نفسِ شعلہ بار حیف! ۴۳۰

گمان گزرنا/رشک سے باز آ جانا: نفرت کا گماں گزرے ہے میں رشک سے گزرا
کیوں کر کہوں لو نام نہ ان کا مرے آگے ۴۳۱

ع: جور سے باز آئے پر باز آئیں کیا ۴۳۲

کھلنا بمعنی بے نقاب ہو جانا/کھلنا بمعنی جچنا، زیب دینا: منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا ۴۳۳

جان عزیز ہونا/ایمان عزیز ہونا: کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟ ۴۳۴

تکرارِ صوت کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ پہلے ایک لفظ کلام میں لایا جاتا ہے، پھر اسی لفظ کی تکرار اس طور کی جاتی ہے گویا بات سے بات پیدا کی جا رہی ہو۔ درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

تم سلامت رہو ہزار برس
ہر برس کے ہوں دن پچاس ہزار ۴۳۵

عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے ۴۳۶

وہ سحر مدّعا طلبی میں نہ کام آئے
جس سحر سے سفینہ رواں ہو سراب میں ۴۳۷

مہرباں ہو کے بُلا لو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں ۴۳۸

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ
ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں ۴۳۹

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا[۴۴۰]
جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیٔ اشیا مرے آگے[۴۴۱]
وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے
جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں[۴۴۲]
رہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلّف سے
تکلّف برطرف تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی[۴۴۳]

ہیئتی اعتبار سے غزل کی ساخت ایسی ہے کہ اس میں معنوی ربط کے امکانات پیدا کرنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے لیکن غالب نے یہاں بھی اپنی جدّت طرازی کے کرشمے دکھائے ہیں۔ کہیں وہ اوزان وبحور سے، کہیں ردیف وقوافی کے توسّط سے اور کہیں صوتیوں کی تکرار سے غزل کے مرکزی موڈ کو متعیّن کردیتے ہیں۔ تکرارِ صوت سے غزل کی فضا سازی کا ایک عمدہ نمونہ مندرجہ ذیل غزل ہے:

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلۂ جوّالہ ہر اک حلقۂ گرداب تھا
واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام
گریے سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا
واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یاں ہجومِ اشک سے تارِ نِگہ نایاب تھا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو
یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا
یاں سرِ پُر شور بے خوابی سے تھا دیوار جو
واں وہ فرقِ ناز محوِ بالشِ کمخواب تھا
یاں نفَس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بیخودی
جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا
فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا[۴۴۴]

سات اشعار پر مشتمل اس مختصر سی غزل میں چھے اشعار میں ''یاں'' اور ''واں'' کی صوتی تکرار و توارد نے جہاں غزل کا غنائی مزاج متعیّن کیا ہے وہیں عاشق ومعشوق کے مابین موازنے ومقابلے کی

ایک کیفیت بھی پیدا کردی ہے۔ اگرچہ ''یاں'' اور ''واں'' صوتی اعتبار سے مختلف مصوّتے ہیں لیکن نون غنہ کے استعمال نے انھیں صوتی غنائیت بخشی ہے اور غزل میں ایک ایسی جھنکار اور نغمگی پیدا ہوگئی ہے جسے اسلوبیاتِ غالب کا اچھوتا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

بندشِ الفاظ کو نگینے جڑنے کا فن کہا گیا ہے۔ جس طرح مرصّع ساز ہر نگینہ ایک خاص مقام پر رکھ کر زیور کا حسن دوبالا کردیتا ہے اسی طرح غالب شعر کو نغمہ بنانے کے لیے لفظی تکرار کا ایسا اہتمام کرتے ہیں کہ یہ صوتی توازن، غنائیت اور موسیقیت قاری کو کیف و مستی سے سرشار کردیتی ہے۔ اس سلسلے میں دیوانِ غالب کی درج ذیل غزل بھی مطالعہ کی جاسکتی ہے، جسے غزلِ مسلسل کا عمدہ نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے، یعنی:

مدت ہوئی یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے
کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے
پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے
پھر گرمِ نالہ ہائے شرر بار ہے نفَس
مدّت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیے ہوئے
پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمک داں کیے ہوئے
پھر بھر رہا ہوں خامۂ مژگاں بہ خونِ دل
سازِ چمن طرازیٔ داماں کیے ہوئے
باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظّارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے
دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے
پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب
عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے
دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے

پھر چاہتا ہوں نامۂ دل دار کھولنا
جاں نذرِ دل فریبیِ عنواں کیے ہوئے
مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سُرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے
اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے
پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منّتِ درباں کیے ہوئے
جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصوّرِ جاناں کیے ہوئے
غالب ہمیں نہ چھیڑ، کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیّۂ طوفاں کیے ہوئے[۴۴۵]

سترہ اشعار پر مبنی اس غزل میں ''پھر'' کی صوتی تکرار سولہ مرتبہ ہے۔ مطلع کے علاوہ ہر شعر میں ''پھر'' کا استعمال موجود ہے۔ یہ لفظی تکرار نہ صرف صوتی اعتبار سے اہم ہے بلکہ معنوی اعتبار سے قاری کو یادوں کی باز آفرینی کے لیے برانگیختہ بھی کر رہی ہے۔ اور تکرارِ صوت کا کرشمہ یہ ہے کہ لفظ ''پھر'' ہر شعر کے پہلے مصرعے میں موجود ہے اور اسی کے توسّط سے دوسرے مصرع میں سلسلۂ خیال کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ اس غزل کے تناظر میں این میری شمّل کی اس رائے سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ:

> ''غالب شعرا کی اُس طویل فہرست میں سے ایک ہیں جس نے مشرق و مغرب میں رقص کے جوش و وفور کے نغمے گائے ہیں۔ حالانکہ وہ یقیناً نرگسِ آبی کے ساتھ رقص کرنے والا رومانی نہیں ہے لیکن اگر مغرب میں اس کے رویے کا کوئی مساوی تلاش کرنا ہو تو وہ نطشے کے مرصّع نغمات رقص ہیں جن سے غالب کی ذہنی قربت ہے۔''[۴۴۶]

تکرارِ صوت کو تاکیدی انداز اختیار کرنے کے لیے اکثر شعرا نے استعمال کیا ہے۔ کسی بات پر زور دینے کے لیے کسی لفظ کو مکرر دُہرایا جاتا ہے لیکن غالب کا انداز یہاں بھی روایتی شعرا سے ہٹ کر ہے۔ آوازوں کے مکرر دُہرانے کا عمل اور اس کی انفرادیت درج ذیل اشعار میں دیکھیے:

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جُدا جُدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے[۴۴۷]

غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زارزار کیا، کیجیے ہائے ہائے کیوں ۴۴۸

کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے ۴۴۹

علی الرغم دشمن شہیدِ وفا ہوں
مبارک مبارک ، سلامت سلامت! ۴۵۰

چپکے چپکے مجھ کو روتے دیکھ پاتا ہے اگر
ہنس کے کرتا ہے بیانِ شوخیٔ گفتارِ دوست ۴۵۱

روایتی شعرا کے برعکس غالب کی غزل کا راگ دھیما نہیں بلکہ پُر جوش ہے۔ یہاں کلاسیکی غزل کا نسائی لہجہ بلند بانگ آہنگ میں تبدیل ہو جاتا ہے اور نسائی آوازوں پر ان کی پُر جوش مردانہ آواز کا آہنگ غالب نظر آنے لگتا ہے۔ درج ذیل اشعار بطورِ مثال ملاحظہ کیجیے:

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں ۴۵۲

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا ۴۵۳

چھوڑوں گا نہ میں اُس بتِ کافر کو پوجنا
چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر ۴۵۴

خدایا! جذبۂ دل کی مگر تاثیر الٹی ہے
کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھنچتا جائے ہے مجھ سے ۴۵۵

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب! قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور ۴۵۶

غالب کی لسانی ہنرمندی اور اسلوبی مہارت کا ثبوت یہ ہے کہ وہ ہم صوت الفاظ سے وفورِ معنی کا کام لیتے ہیں۔ صوت کی وہ اکائیاں جن کی ادائیگی کو صوتی و معنوی سطح پر الگ الگ نہیں کیا جا سکتا، شعرِ غالب کے سانچے میں ڈھل کر الگ ادائیگی کا تقاضا کرتی ہیں۔ کبھی سامنے کے معنی پس منظر میں چلے جاتے ہیں اور کبھی دور کے معنی پیش منظر میں آ کر قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ مروّجہ لسانی ضابطوں سے انحراف کرتے ہوئے غالب امکاناتِ معنی کی نئی جہات سامنے لاتے ہیں۔ درج ذیل اشعار میں دیکھیے کہ غالب الفاظ کے الٹ پھیر سے، صوتیوں کی تقدیم و تاخیر سے کس طور معنی کی نئی دنیائیں متعارف کرواتے ہیں:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا[۴۵۷]

رہ زنی ہے کہ دل ستانی ہے
لے کے دل ، دل ستاں روانہ ہوا
جان دی ، دی ہوئی اُسی کی تھی
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا[۴۵۸]

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار و در ، در و دیوار[۴۵۹]

آغوشِ گل کشودہ برائے وداع ہے
اے عندلیب! چل کہ چلے دن بہار کے[۴۶۰]

حیف اس چارہ گرہ کپڑے کی قسمت غالب
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا[۴۶۱]

ظلم کر ظلم ، اگر لطف دریغ آتا ہو
تو تغافل میں کسی رنگ سے معذور نہیں[۴۶۲]

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں[۴۶۳]

ہے ہَوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی[۴۶۴]

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے[۴۶۵]

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں[۴۶۶]

اُنیس ناگی کے خیال میں غالب کے ہاں زبان سازی اور لسانی مشقوں کے مظاہرے قدم قدم پر دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ ان کے نزدیک:

''غالب کی غزلیں ایک سے زیادہ معنی کا قرینہ مرتّب کرتی ہیں کیونکہ غالب ترسیلِ معنی کی بجائے تشکیلِ معنی کے عمل پر اعتماد کرتے ہیں۔اس عمل میں وہ استعارہ سازی اور تمثال آفرینی سے بھی مدد لیتے ہیں، اس لیے ان کی غزلوں میں معنویت متغیر ہوتی رہتی ہے۔''۶۷؎

کلامِ غالب کی صوتیاتی و معنوی توسیع میں ان کے اشعار کی ادائیگی کا نظام، لب ولہجہ اور شعری آہنگ بھی کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ان کا شعری لہجہ متعیّن کرنے میں حرف وصوت کی ادائیگی کا منفرد انداز بڑی اہمیت رکھتا ہے۔غالب کے اولین نقاد وسوانح نگار مولانا الطاف حسین حالی نے ''یادگارِ غالب'' میں اسے ذو معنویت اور پہلو دار انداز سے تعبیر کرتے ہوئے متعدد اشعار بطورِ حوالہ پیش کیے ہیں جہاں لہجے کی تبدیلی اور شعر خوانی کا انداز بھی معنوں پر اثر انداز ہوتا ہے۔دورِ جدید میں ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی تفہیمِ غالب میں ان کے منفرد شعری لہجے کی شناخت کو اہم قرار دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

''وہ کبھی لفظوں اور آوازوں کی تکرار سے، کبھی کسی لفظ میں تخفیف یا اضافے کے ذریعے، کبھی مناسباتِ لفظی کی بنیاد پر اپنے لہجے میں ارتعاشات پیدا کرتے ہیں اور کبھی مکالمے، تقابل اور موازنے کا طریقہ استعمال کر کے متناسب یا متضاد صورت حال کو ابھارتے ہیں۔لہجے کا یہ تنوع ان کی شاعری میں بلند آہنگی اور شکوہ کی بالادستی کے ساتھ ساتھ کبھی ان کے لہجے میں ٹھہراؤ، کبھی سرگوشی، کبھی محزونی، کبھی دھیما پن اور کبھی نرم روی پیدا کر دیتا ہے... اندازِ بیان کی اس کثرت کے باوجود ان کا لہجہ کبھی پست اور انفعالیت زدہ نہیں ہو پاتا۔''۶۸؎

حقیقت یہ ہے کہ غالب کے صوتی نظام میں محاسن زیادہ اور معائب کم ہیں۔جہاں تک معائب کا تعلق ہے غالب کے نظامِ اصوات میں بعض آوازیں نامانوس ہیں اور طبائع لطیف پر گراں گزرتی ہیں۔یقیناً ان صوتی ناہمواریوں کی طرف اس قاری کی نگہ نہیں جاتی جو عرصۂ دراز سے بارہا دیوانِ غالب کا مطالعہ کر چکا ہو۔وہ کثرتِ مطالعہ سے ان ناہمواریوں کو ہموار کر چکا ہے اور اس کی زبان بعض اصوات کی مکرر ادائیگی پر رکتی اور اٹکتی نہیں ہے لیکن طرزِ غالب کا مطالعہ کرنے والا ایک مبتدی بعض آوازوں کی ناہمواری سے ضرور ٹھوکر کھاتا ہے۔لیکن ایسی مثالیں بھی آٹے میں نمک کے برابر ہیں۔تکرارِ صوت کے حوالے سے یہاں چند امثال دیکھیے جہاں آوازوں کی تکرار اور مکرّر ادائیگی شعر کی روانی میں خلل انداز ہے:

''ب'' کی تکرار: ذکر میرا بہ بدی بھی اسے منظور نہیں ۶۹؎

''ک'' کی تکرار: غلطی کی کہ جو کافر کو مسلماں سمجھا ۷۰؎

''ق'' کی تکرار: ٹیڑھا لگا ہے قط قلمِ سرنوشت کو ۷۱؎

''ز'' کی تکرار: شب خمارِ شوقِ ساقی رستخیز اندازہ تھا ۷۲؎

"د" کی تکرار: دھمکی میں مر گیا جو، نہ بابِ نبرد تھا

عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا ۴۷۳؎

"ر" کی تکرار: بعدِ یک عمر ورع بار تو دیتا بارے ۴۷۴؎

س، ش: کشاد و بستِ مژہ سیلیِ ندامت ہے ۴۷۵؎

اس نوع کے صوتیاتی تجزیات سے تنقیدِ شعر کی بعض اصطلاحوں کی توضیح بھی ممکن ہوگئی ہے جنھیں اساتذۂ سخن نے شعر کی روانی میں نقص اور رکاوٹ سے تعبیر کیا ہے۔ ان میں قابلِ ذکر تنافرِ لفظی اور نقصِ روانی ہیں۔ یعنی جب کسی شعر میں دو ایسے لفظ متصل آجائیں جن میں سے پہلے لفظ کا حرفِ آخر وہی ہو جو دوسرے لفظ کا حرف اوّل ہو تو ان دونوں حروف کے ایک ساتھ آنے سے ناگواری اور بھاری پن کا احساس جنم لیتا ہے۔ اس عیب کو ادبی اصطلاح میں عیبِ تنافر کہتے ہیں۔

عیبِ تنافر کو ہم علمِ صوتیات کا مسئلہ قرار دے سکتے ہیں کیونکہ صوتیاتی اعتبار سے منہ بند آوازوں کو علی الترتیب ادا کرنا مشکل ہوتا ہے۔ مثلاً:

میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے (خ، ق، ک، گ) ۴۷۶؎

یا

اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں (اشک کو) ۴۷۷؎

اگر ایک آواز مسموع اور دوسری غیر مسموع ہو تو لازماً ادغام کا عمل پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے پہلی غیر مسموع آواز آنے والی غیر مسموع آواز کے زیرِ اثر مسموع بن جاتی ہے۔ قریب المخرج آوازوں میں اسی لیے تنافر پیدا ہوتا ہے کہ مخرج قریب ہونے کی وجہ سے عضویاتی دقّت پڑتی ہے جو ایک ہی آواز کو علی الترتیب ادا کرنے میں ہوتی ہے۔

الغرض دیوانِ غالب متنوّع آوازوں کا ایک نگارخانہ ہے جس میں نرم و شیریں اور سخت و کرخت ہر انداز کی اصوات موجود ہیں۔ تکرارِ صوت سے نغمگی کی فضا پیدا کرنے کا فن انھیں خوب آتا ہے۔ ان کی بیشتر غزلوں کو غنائی شاعری کا عمدہ نمونہ قرار دے سکتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> "...شاعری میں حقیقی موسیقی کے سلسلے میں غالب اپنے دور سے بالاتر ہیں۔ یہ ان کے کلام اور طرز کی وہ امتیازی صفت ہے جس سے وہ غنائی شاعری کے لیے وہ راہیں کھول دیتے ہیں جن سے گزشتہ سو سال میں اردو شاعری نے بہت کچھ سیکھا اور بہت کچھ حاصل کیا ہے۔" ۴۷۸؎

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ جعفری، علی سردار: مضمون ذوقِ جمال، مشمولہ اردو تنقید، مرتب حامدی کاشمیری، ساہتیہ اکادمی نئی دہلی، اشاعت اوّل ۱۹۹۷ء، ص ۱۴۰۔

۲۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: مضمون اقبال کا لفظیاتی نظام مشمولہ اقبالیات کے سو سال، مرتبین ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، محمد سہیل عمر و دیگر، طبع دوم ۲۰۰۷ء، ص ۲۲۸۔

۳۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: مضمون، اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام، مشمولہ اقبالیات کے سو سال، ص ۲۵۶۔

۴۔ افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر، مضمون کلام اقبال میں خونِ جگر، مشمولہ اقبالیات کے سو سال، ص ۲۱۷۔۲۱۶۔

۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۳۸۔ ۶۔ ایضاً ص ۱۲۰۔ ۷۔ ایضاً ص ۱۸۸۔

۸۔ ایضاً ص ۲۱۵۔ ۹۔ ایضاً ص ۵۱۔ ۱۰۔ ایضاً ص ۴۲۔ ۱۱۔ ایضاً ص ۲۸۔

۱۲۔ نجم الغنی، مولوی، رام پوری: بحر الفصاحت (جلد اوّل) ص ۱۲۹۔

۱۳۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون، مطالعۂ شعر صوتیاتی نقطۂ نظر سے، مشمولہ اردو تنقید، ص ۱۶۶۔ ۱۴۔ ایضاً۔

۱۵۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: مضمون، اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام، مشمولہ اقبالیات کے سو سال، ص ۲۵۷۔

۱۶۔ شکیل الرحمٰن: غالب اور ہند مغل جمالیات، ص ۴۲۳۔

۱۷۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: لسانی خصوصیات، تاریخِ ادبیات، آٹھویں جلد، پنجاب یونیورسٹی لاہور، طبع اوّل ۱۹۷۱ء، ص ۴۳۵۔ ۱۸۔ ایضاً۔

۱۹۔ قاسمی، احمد ندیم: مضمون، غالب کا اندازِ گل افشانیٔ گفتار، مشمولہ ماہِ نو غالب نمبر، ص ۱۰۹-۱۰۸۔

۲۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۳۸۔

۲۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: مضمون غالب کا ایک شعر، مشمولہ جدید تنقیدی تناظرات، ص ۱۰۶۔ ۲۲۔ ایضاً ص ۱۰۸۔

۲۳۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: مضمون اقبال کا لفظیاتی نظام، مشمولہ اقبالیات کے سو سال، ص ۲۳۵۔

۲۴۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد اوّل، مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم، ص ۳۳۵۔

۲۵۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون، غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ، مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمینار ۱۹۶۹ء، ص ۲۰۷۔

۲۶۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون مطالعۂ شعر صوتیاتی نقطۂ نظر سے، مشمولہ اردو تنقید، ص ۱۶۸-۱۶۷۔

۲۷۔ ایضاً ص ۱۷۳۔

۲۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۰۶۔

۲۹۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۱۵۶۔

۳۰۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون مطالعۂ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے، مشمولہ اردو تنقید، ص ۱۷۲۔

۳۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۵۶۔ ۳۲۔ ایضاً ص ۱۳۱۔

۳۳۔ نارنگ، گوپی چند: ڈاکٹر، مرتب، اقبال کا فن، ص ۱۶۸۔

۳۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۴۵۔

۳۵۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مطالعۂ شعر مشمولہ اردو تنقید، ص۱۷۲۔

۳۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۳۱۔ ۳۷۔ایضاً،ص۱۳۰۔ ۳۸۔ایضاً،ص۱۶۔

۳۹۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون مطالعۂ شعر صوتیاتی نقطۂ نظر سے مشمولہ اردو تنقید، ص۱۷۳۔

۴۰۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص۳۳۰۔

۴۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۴۲۔

۴۲۔ محمد اکرام شیخ، ڈاکٹر: حکیم فرزانہ، ص۳۶۔

۴۳۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کا فن، ص۲۷۔

۴۴۔ مصطفیٰ علی بریلوی، سیّد: مضمون زبان اور رسم الخط، مشمولہ اردو رسم الخط، منتخب مقالات مرتبہ شیما مجید، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء، ص۲۳۱۔

۴۵۔ فاروقی، شمس الرحمٰن: شعر، غیر شعر اور نثر، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی، سوم ایڈیشن ۲۰۰۵ء، ص۲۳۷۔

۴۶۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: فلسفۂ کلامِ غالب، انجمن ترقیِ اردو، کراچی، ۱۹۶۹ء، ص۲۵۹۔

۴۷۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۳۔ ۴۸۔ایضاً،ص۳۷۔

۴۹۔ غلام رسول مہر: شارح و مرتب، نوائے سروش، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، س۔ن، ص۸۸۶۔

۵۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۶۹۔ ۵۱۔ایضاً،ص۹۳۔ ۵۲۔ایضاً،ص۱۶۔

۵۳۔ ایضاً،ص۵۷۔ ۵۴۔ایضاً،ص۲۴۔ ۵۵۔ایضاً،ص۴۶۔ ۵۶۔ایضاً،ص۱۲۰۔

۵۷۔ ایضاً،ص۱۲۳۔ ۵۸۔ایضاً،ص۱۰۴۔ ۵۹۔ایضاً،ص۳۸۔ ۶۰۔ایضاً،ص۲۴۔

۶۱۔ ایضاً،ص۱۴۶۔ ۶۲۔ایضاً،ص۱۵۳۔ ۶۳۔ایضاً،ص۱۳۰۔ ۶۴۔ایضاً،ص۱۶۶۔

۶۵۔ ایضاً،ص۱۳۲۔ ۶۶۔ایضاً،ص۸۸۔ ۶۷۔ایضاً،ص۳۳۔ ۶۸۔ایضاً،ص۵۹۔

۶۹۔ ایضاً،ص۲۰۔ ۷۰۔ایضاً،ص۳۶۔ ۷۱۔ایضاً،ص۱۴۴۔ ۷۲۔ایضاً،ص۱۷۰۔

۷۳۔ ایضاً،ص۱۸۸۔

۷۴۔ مسعود حسین خاں، ڈاکٹر: مضمون غالب کے اردو کلام کا صوتیاتی آہنگ، مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمینار ۱۹۶۹ء، ص۲۰۷۔

۷۵۔ شوکت سبزواری: فلسفۂ کلامِ غالب، ص۲۶۱-۲۶۰۔

۷۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۵۱۔ ۷۷۔ایضاً،ص۱۔ ۷۸۔ایضاً،ص۱۰۱۔ ۷۹۔ایضاً،ص۱۶۰۔

۸۰۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: شعر، غیرِ شعر اور نثر، ص۲۳۴۔

۸۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۳۱۔ ۸۲۔ایضاً،ص۱۲۳۔ ۸۳۔ایضاً،ص۱۵۶۔ ۸۴۔ایضاً،ص۱۶۷۔

۸۵۔ ایضاً،ص۱۳۲۔ ۸۶۔ایضاً،ص۱۵۶۔ ۸۷۔ایضاً،ص۱۸۔ ۸۸۔ایضاً،ص۷۸۔

۸۹۔ ایضاً،ص۱۷۱۔ ۹۰۔ایضاً،ص۱۶۴۔ ۹۱۔ایضاً،ص۳۔ ۹۲۔ایضاً،ص۱۴۹۔

۹۳۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔ ۹۴۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۹۵۔ ایضاً، ص ۸۱۔ ۹۶۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔

۹۷۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔ ۹۸۔ ایضاً، ص ۱۴۱۔ ۹۹۔ ایضاً، ص ۵۸۔ ۱۰۰۔ ایضاً، ص ۴۹۔

۱۰۱۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔ ۱۰۲۔ ایضاً، ص ۲۸۸۔ ۱۰۳۔ ایضاً، ص ۸۱۔ ۱۰۴۔ ایضاً، ص ۸۲۔

۱۰۵۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۱۰۶۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۰۷۔ ایضاً۔ ۱۰۸۔ ایضاً۔

۱۰۹۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۱۱۰۔ ایضاً، ص ۶۸۔ ۱۱۱۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔ ۱۱۲۔ ایضاً، ص ۱۲۵۔

۱۱۳۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔ ۱۱۴۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۱۱۵۔ ایضاً، ص ۱۲۹۔ ۱۱۶۔ ایضاً، ص ۵۸۔

۱۱۷۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۱۱۸۔ ایضاً، ص ۹۵۔ ۱۱۹۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔

۱۲۰۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۱۷۷۔

۱۲۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۱۶۔ ۱۲۲۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔ ۱۲۳۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔ ۱۲۴۔ ایضاً، ص ۷۰۔

۱۲۵۔ ایضاً، ص ۱۹۴۔ ۱۲۶۔ ایضاً، ص ۴۶۔ ۱۲۷۔ ایضاً، ص ۷۶۔ ۱۲۸۔ ایضاً، ص ۱۲۔

۱۲۹۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۱۳۰۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔ ۱۳۱۔ ایضاً، ص ۸۱۔ ۱۳۲۔ ایضاً، ص ۷۹۔

۱۳۳۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔ ۱۳۴۔ ایضاً، ص ۴۸۔ ۱۳۵۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔ ۱۳۶۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔

۱۳۷۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔ ۱۳۸۔ ایضاً، ص ۴۳۔ ۱۳۹۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۱۴۰۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔

۱۴۱۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۱۴۲۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔ ۱۴۳۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔ ۱۴۴۔ ایضاً، ص ۱۰۳۔

۱۴۵۔ ایضاً، ص ۸۱۔ ۱۴۶۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔ ۱۴۷۔ ایضاً، ص ۶۔ ۱۴۸۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔

۱۴۹۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔ ۱۵۰۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۱۵۱۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔ ۱۵۲۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔

۱۵۳۔ ایضاً، ص ۳۔ ۱۵۴۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۱۵۵۔ ایضاً، ص ۲۔ ۱۵۶۔ ایضاً، ص ۹۷۔

۱۵۷۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۱۵۸۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۱۵۹۔ ایضاً، ص ۲۴۔ ۱۶۰۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔

۱۶۱۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۱۶۲۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۱۶۳۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۱۶۴۔ ایضاً، ص ۲۵۔

۱۶۵۔ ایضاً، ص ۲۱۔ ۱۶۶۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۱۶۷۔ ایضاً، ص ۴۱۔ ۱۶۸۔ ایضاً، ص ۳۸۔

۱۶۹۔ ایضاً، ص ۴۲۔ ۱۷۰۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۱۷۱۔ ایضاً، ص ۴۱۔ ۱۷۲۔ ایضاً، ص ۳۶۔

۱۷۳۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۱۷۴۔ ایضاً، ص ۱۳۷۔ ۱۷۵۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۱۷۶۔ ایضاً، ص ۴۲۔

۱۷۷۔ ایضاً، ص ۶۸۔ ۱۷۸۔ ایضاً، ص ۳۔ ۱۷۹۔ ایضاً، ص ۶۔ ۱۸۰۔ ایضاً، ص ۴۵۔

۱۸۱۔ ایضاً، ص ۲۱۔ ۱۸۲۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔ ۱۸۳۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۱۸۴۔ ایضاً۔

۱۸۵۔ ایضاً، ص ۲۷۔ ۱۸۶۔ ایضاً، ص ۴۸۔ ۱۸۷۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۱۸۸۔ ایضاً، ص ۳۶۔

۱۸۹۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۱۹۰۔ ایضاً۔ ۱۹۱۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔ ۱۹۲۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔

۱۹۳۔ ایضاً، ص ۵۲۔ ۱۹۴۔ ایضاً، ص ۱۷۔ ۱۹۵۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔ ۱۹۶۔ ایضاً، ص ۶۵۔

۱۹۷۔ ایضاً۔ ۱۹۸۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔ ۱۹۹۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۲۰۰۔ ایضاً، ص ۸۹۔

۲۰۱۔ ایضاً، ص ۸۲۔ ۲۰۲۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۲۰۳۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۲۰۴۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔

۲۰۵۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔ ۲۰۶۔ ایضاً، ص ۱۰۷۔ ۲۰۷۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۲۰۸۔ ایضاً، ص ۹۰۔

۲۰۹۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔ ۲۱۰۔ ایضاً، ص ۱۳۳۔ ۲۱۱۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۲۱۲۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔

۲۱۳۔ ایضاً، ص ۹۷۔ ۲۱۴۔ ایضاً، ص ۹۸۔ ۲۱۵۔ ایضاً، ص ۹۱۔ ۲۱۶۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔

۲۱۷۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔ ۲۱۸۔ ایضاً، ص ۲۰۷۔

۲۱۹۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: شعر، غیرِ شعر اور نثر، ص ۲۳۵۔

۲۲۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۰۱۔ ۲۲۱۔ ایضاً، ص ۸۷۔ ۲۲۲۔ ایضاً، ص ۵۶۔ ۲۲۳۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔

۲۲۴۔ ایضاً، ص ۶۷۔ ۲۲۵۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔ ۲۲۶۔ ایضاً، ص ۳۹۔ ۲۲۷۔ ایضاً، ص ۴۹۔

۲۲۸۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اقبال کا فن، ص ۱۷۱۔ ۲۲۹۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔ ۲۳۰۔ ایضاً، ص ۱۷۹۔

۲۳۱۔ عبدالرحمٰن: مرآۃ الشعر، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۰۱۔

۲۳۲۔ نجم الغنی، مولوی: بحر الفصاحت، حصہ اوّل، ص ۱۵۳۔

۲۳۳۔ عابد علی عابد: سید، البدیع، ص ۱۳۔

۲۳۴۔ رشید احمد صدیقی: جدید غزل، اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۹ء۔

۲۳۵۔ نجم الغنی، مولوی: بحر الفصاحت، حصہ اوّل، ص ۱۵۵۔

۲۳۶۔ ناشاد، ارشد محمود، ڈاکٹر: اردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر، مجلس ترقی ادب، لاہور، اشاعت اوّل ۲۰۰۸ء، ص ۳۵۔

۲۳۷۔ جابر علی سید: لسانی و عروضی مقالات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء، ص ۱۴۸۔

۲۳۸۔ عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۴۴۰-۴۳۹۔

۲۳۹۔ ناشاد، ارشد محمود، ڈاکٹر: اردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر، ص ۳۹-۳۸۔

۲۴۰۔ اَنیس ناگی: شعری لسانیات، کتابیات، لاہور، طبع اوّل ۱۹۶۹ء، ص ۱۷۳۔

۲۴۱۔ ناشاد، ارشد محمود، ڈاکٹر: اردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر، ص ۴۸۔

۲۴۲۔ محمد نور الدین سعید، ڈاکٹر: مضمون، فنِ عروض مشمولہ غزلیاتِ غالب کا عروضی تجزیہ، مصنفہ صغیر النساء بیگم، مکتبہ جامعہ نگر، نئی دہلی، ۱۹۸۵ء، ص ۲۵۔

۲۴۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۷۸۔

۲۴۴۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: آبِ حیات، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، بار ہفتم ۱۹۵۷ء، ص ۲۵۷۔

۲۴۵۔ محمد اسلم ضیاء، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۶۸۔

۲۴۶۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: غالب۔ فکر و فن، کُل پاکستان انجمن ترقی اردو، کراچی، اشاعت اوّل ۱۹۶۱ء، ص ۱۰۷۔

۲۴۷۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد چہارم، ص ۱۴۳۵۔

۲۴۸۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد دوم، ص ۵۸۲۔

۲۴۹۔ ایضاً، ص ۵۸۸-۵۸۷۔ ۲۵۰۔ ایضاً، ص ۸۰۳-۸۰۲۔

۲۵۱۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد اوّل، ص ۳۶۰۔

۲۵۲۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: غالب۔ فکر و فن، ص ۱۱۷-۱۱۶۔

۲۵۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۳۰۔ ۲۵۴۔ ایضاً، ص۱۰۴۔ ۲۵۵۔ ایضاً، ص۱۷۰۔
۲۵۶۔ ایضاً، ص۸۱۔ ۲۵۷۔ ایضاً، ص۱۰۔ ۲۵۸۔ ایضاً، ص۱۱۳۔ ۲۵۹۔ ایضاً، ص۱۳۱۔
۲۶۰۔ صغیر النساء بیگم: غزلیاتِ غالب کا عروضی تجزیہ، ص۳۵۔ ۲۶۱۔ ایضاً، ص۳۵۔
۲۶۲۔ ایضاً، ص۳۷-۳۶۔
۲۶۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۷۵۔ ۲۶۴۔ ایضاً، ص۱۴۷۔ ۲۶۵۔ ایضاً، ص۶۸۔
۲۶۶۔ ایضاً، ص۲۴۔ ۲۶۷۔ ایضاً، ص۵۷۔ ۲۶۸۔ ایضاً، ص۱۳۰۔ ۲۶۹۔ ایضاً، ص۱۳۱۔
۲۷۰۔ ایضاً، ص۱۳۳۔ ۲۷۱۔ ایضاً، ص۱۴۹۔ ۲۷۲۔ ایضاً، ص۴۲۔ ۲۷۳۔ ایضاً، ص۷۸۔
۲۷۴۔ ایضاً، ص۹۴۔ ۲۷۵۔ ایضاً، ص۹۵۔ ۲۷۶۔ ایضاً، ص۱۳۹۔ ۲۷۷۔ ایضاً، ص۳۶۔
۲۷۸۔ ایضاً، ص۳۔ ۲۷۹۔ ایضاً، ص۱۲۵۔
۲۸۰۔ محمد حسن عسکری: مضمون، میر، غالب اور چھوٹی بحر کا قصہ، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص۲۱۹۔
۲۸۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۰۔ ۲۸۲۔ ایضاً، ص۲۴۔ ۲۸۳۔ ایضاً، ص۳۰۔ ۲۸۴۔ ایضاً، ص۵۷۔
۲۸۵۔ ایضاً، ص۶۸۔ ۲۸۶۔ ایضاً، ص۷۸۔ ۲۸۷۔ ایضاً، ص۸۸۔ ۲۸۸۔ ایضاً، ص۱۱۹۔
۲۸۹۔ ایضاً، ص۱۲۹۔ ۲۹۰۔ ایضاً، ص۱۳۱۔ ۲۹۱۔ ایضاً، ص۱۳۰۔ ۲۹۲۔ ایضاً، ص۱۵۰۔
۲۹۳۔ ایضاً، ص۱۶۰۔ ۲۹۴۔ ایضاً، ص۱۷۵۔ ۲۹۵۔ ایضاً، ص۱۳۳۔
۲۹۶۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کا فن، ص۷۹۔
۲۹۷۔ عبداللہ، ڈاکٹر: سید، ولی سے اقبال تک، ص۱۹۷۔
۲۹۸۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کا فن، ص۷۳۔
۲۹۹۔ محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، ص۸۱۔
۳۰۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۴۴۔ ۳۰۱۔ ایضاً۔ ۳۰۲۔ ایضاً، ص۱۸۵۔
۳۰۳۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۲۰۵۔
۳۰۴۔ ہاشمی، حمید اللہ شاہ: فنِ شعر و شاعری اور روحِ بلاغت، ص۱۱۱۔
۳۰۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۹۰۔ ۳۰۶۔ ایضاً، ص۴۳۔ ۳۰۷۔ ایضاً، ص۱۔
۳۰۸۔ ایضاً، ص۱۵۴۔ ۳۰۹۔ ایضاً، ص۳۰۔ ۳۱۰۔ ایضاً، ص۱۴۸۔ ۳۱۱۔ ایضاً، ص۱۲۹۔
۳۱۲۔ ہاشمی، حمید اللہ شاہ: فنِ شعر و شاعری اور روح بلاغت، ص۱۱۸۔ ۳۱۳۔ ایضاً، ص۱۲۰۔
۳۱۴۔ ایضاً، ص۱۲۲-۱۲۱۔
۳۱۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۹۔ ۳۱۶۔ ایضاً، ص۱۷۸۔ ۳۱۷۔ ایضاً، ص۹۔ ۳۱۸۔ ایضاً، ص۵۲۔
۳۱۹۔ ایضاً، ص۱۷۰۔ ۳۲۰۔ ایضاً، ص۳۲۔ ۳۲۱۔ ایضاً، ص۳۶۔ ۳۲۲۔ ایضاً، ص۳۔
۳۲۳۔ ایضاً، ص۲۰۔
۳۲۴۔ محمد اسلم ضیاء: اقبال کا شعری نظام، ص۸۵۔
۳۲۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۱۵۔ ۳۲۶۔ ایضاً، ص۱۸۸۔

۳۲۷۔ نجم الغنی، مولوی، رام پوری: بحر الفصاحت، جلد دوم، ص ۱۵۶۔
۳۲۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۷۸۔
۳۲۹۔ محمد اسلم ضیاء: اقبال کا شعری نظام، ص ۸۵۔
۳۳۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۷۵۔ ۳۳۱۔ ایضاً ص ۱۳۰۔ ۳۳۲۔ ایضاً ص ۲۴۔
۳۳۳۔ عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۲۷۰۔
۳۳۴۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۲۲۲۔
۳۳۵۔ نجم الغنی، مولوی، رام پوری: بحر الفصاحت، جلد سوم، ص ۱۵-۱۳۔ ۳۳۶۔ ایضاً ص ۱۵۱۔
۳۳۷۔ عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۲۷۲۔
۳۳۸۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: لفظ و معنی، شہرزاد، الہ آباد، بار دوم، ۲۰۰۹ء، ص ۲۵۔
۳۳۹۔ عبداللہ، سید: ولی سے اقبال تک، ص ۱۹۶۔
۳۴۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۳۔
۳۴۱۔ عبدالرحمٰن، مولوی: مرآۃ الشعر، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص ۱۵۔
۳۴۲۔ غالب: خطوطِ غالب، مرتبہ مہر، ص ۱۶۳۔
۳۴۳۔ محمد شفیق: مضمون، غزلیاتِ غالب تحقیق باعتبارِ قوافی، مشمولہ تخلیقی ادب، شمارہ ۳، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ص ۳۷۸۔
۳۴۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۳۹۔ ۳۴۵۔ ایضاً ص ۴۶۔ ۳۴۶۔ ایضاً ص ۶۹۔ ۳۴۷۔ ایضاً ص ۴۹۔
۳۴۸۔ ایضاً ص ۸۴۔ ۳۴۹۔ ایضاً ص ۱۱۶۔ ۳۵۰۔ ایضاً ص ۱۳۸۔ ۳۵۱۔ ایضاً ص ۱۰۰۔
۳۵۲۔ ایضاً ص ۹۰۔ ۳۵۳۔ ایضاً ص ۸۔ ۳۵۴۔ ایضاً ص ۱۵۶۔
۳۵۵۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعۂ غالب، ص ۳۶۹۔
۳۵۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۶۸۔ ۳۵۷۔ ایضاً ص ۹۴۔
۳۵۸۔ نجم الغنی، مولوی: بحر الفصاحت، جلد سوم، ص ۹۔
۳۵۹۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۳۴۔ ۳۶۰۔ ایضاً ص ۲۴۔
۳۶۱۔ نجم الغنی، مولوی: بحر الفصاحت، جلد سوم، ص ۹-۸۔
۳۶۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۸۔ ۳۶۳۔ ایضاً ص ۳۵۔
۳۶۴۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۱۸۷۔
۳۶۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۲۱۱۔
۳۶۶۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، ص ۴۱۔
۳۶۷۔ حسرت موہانی، مولانا: نکاتِ سخن، حیدر آباد، س۔ن، ص ۱۰۹۔
۳۶۸۔ غالب، غالب کے خطوط: مرتبہ خلیق انجم، جلد چہارم، ص ۱۵۳۵۔
۳۶۹۔ محمد اسلم ضیاء، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، ص ۱۱۴۔

۳۷۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۵۶۔

۳۷۱۔ اشرف رفیع، ڈاکٹر: مقالہ نظم طباطبائی، حیدر آباد، ۱۹۷۳ء، ص۱۹۷۔

۳۷۲۔ بجنوری، عبدالرحمٰن، ڈاکٹر: محاسنِ کلامِ غالب، مقدمہ تحقیق و تدوین، سید نعمان الحق، آکسفرڈ یونیورسٹی، اشاعت اوّل ۲۰۱۳ء، ص۳۔

۳۷۳۔ این میری شمل: مضمون، غالب کی رقصاں شاعری، مترجم قاضی افضال حسین، مشمولہ غالب جدید تنقیدی تناظرات، ص۱۸۹۔

۳۷۴۔

۳۷۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۳۹۔ ۳۷۶۔ ایضاً، ص۱۸۲۔ ۳۷۷۔ ایضاً، ص۱۶۲۔

۳۷۸۔ ایضاً، ص۵۸۔ ۳۷۹۔ ایضاً، ص۸۰۔

۳۸۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۔ ۳۸۱۔ ایضاً، ص۱۱۔ ۳۸۲۔ ایضاً، ص۳۶۔ ۳۸۳۔ ایضاً، ص۱۰۰۔

۳۸۴۔ ایضاً، ص۱۱۳۔ ۳۸۵۔ ایضاً، ص۱۷۔ ۳۸۶۔ ایضاً، ص۱۳۶۔ ۳۸۷۔ ایضاً، ص۷۰۔

۳۸۸۔ ایضاً، ص۱۱۵۔ ۳۸۹۔ ایضاً، ص۹۳۔ ۳۹۰۔ ایضاً، ص۵۸۔ ۳۹۱۔ ایضاً، ص۶۔

۳۹۲۔ ایضاً، ص۲۰۔ ۳۹۳۔ ایضاً۔ ۳۹۴۔ ایضاً، ص۳۸۔ ۳۹۵۔ ایضاً، ص۳۹۔

۳۹۶۔ ایضاً، ص۷۸۔ ۳۹۷۔ ایضاً، ص۹۷۔ ۳۹۸۔ ایضاً، ص۳۵۔ ۳۹۹۔ ایضاً، ص۱۴۔

۴۰۰۔ ایضاً، ص۱۵۔

۴۰۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: غالب۔ شاعرِ امروز و فردا، اظہار سنز، لاہور، طبع اوّل ۱۹۷۰ء، ص۲۶۴۔

۴۰۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۷۔ ۴۰۳۔ ایضاً، ص۱۵۶۔ ۴۰۴۔ ایضاً، ص۲۱۳۔ ۴۰۵۔ ایضاً، ص۶۷۔

۴۰۶۔ ایضاً، ص۳۔ ۴۰۷۔ ایضاً، ص۴۷۔ ۴۰۸۔ ایضاً، ص۹۴۔ ۴۰۹۔ ایضاً، ص۱۸۹۔

۴۱۰۔ ایضاً، ص۸۰۔ ۴۱۱۔ ایضاً، ص۲۰۳۔ ۴۱۲۔ ایضاً، ص۹۸۔ ۴۱۳۔ ایضاً، ص۷۸۔

۴۱۴۔ ایضاً، ص۱۰۱۔ ۴۱۵۔ ایضاً، ص۱۶۳۔ ۴۱۶۔ ایضاً، ص۹۰۔ ۴۱۷۔ ایضاً، ص۱۹۶۔

۴۱۸۔ محمد عرفان: طرزِ غالب، ص۱۲۶۔

۴۱۹۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۶۔ ۴۲۰۔ ایضاً، ص۱۔ ۴۲۱۔ ایضاً، ص۱۲۔ ۴۲۲۔ ایضاً، ص۱۸۔

۴۲۳۔ ایضاً، ص۵۶۔ ۴۲۴۔ ایضاً، ص۱۰۹۔ ۴۲۵۔ ایضاً، ص۱۱۶۔ ۴۲۶۔ ایضاً، ص۱۰۱۔

۴۲۷۔ ایضاً، ص۱۵۴۔ ۴۲۸۔ ایضاً، ص۱۲۳۔ ۴۲۹۔ ایضاً، ص۲۷۔ ۴۳۰۔ ایضاً، ص۶۱۔

۴۳۱۔ ایضاً، ص۱۷۰۔ ۴۳۲۔ ایضاً، ص۳۸۔ ۴۳۳۔ ایضاً، ص۱۲۔ ۴۳۴۔ ایضاً، ص۵۶۔

۴۳۵۔ ایضاً، ص۲۱۵۔ ۴۳۶۔ ایضاً، ص۱۱۳۔ ۴۳۷۔ ایضاً، ص۹۷۔ ۴۳۸۔ ایضاً، ص۲۷۔

۴۳۹۔ مہر: نوائے سروش، ص۸۸۷۔

۴۴۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۔ ۴۴۱۔ ایضاً، ص۷۰۔ ۴۴۲۔ ایضاً، ص۹۷۔

۴۴۳۔ ایضاً،ص۱۰۹۔ ۴۴۴۔ایضاً،ص۱۳۔ ۴۴۵۔ایضاً،ص۱۸۷۔

۴۴۶۔ این میری شمل: رقصاں شاعری،مشمولہ،تناظرات،ص۱۷۰۔

۴۴۷۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۰۸۔ ۴۴۸۔ایضاً،ص۹۴۔ ۴۴۹۔ایضاً،ص۱۸۷۔ ۴۵۰۔ایضاً،ص۴۲۔

۴۵۱۔ ایضاً،ص۴۳۔ ۴۵۲۔ایضاً،ص۹۱۔ ۴۵۳۔ایضاً،ص۱۔ ۴۵۴۔ایضاً،ص۴۸۔

۴۵۵۔ ایضاً،ص۱۶۷۔ ۴۵۶۔ایضاً،ص۵۳۔ ۴۵۷۔ایضاً،ص۳۰۔ ۴۵۸۔ایضاً،ص۲۴۔

۴۵۹۔ ایضاً،ص۴۷۔ ۴۶۰۔ایضاً،ص۱۵۳۔ ۴۶۱۔ایضاً،ص۱۶۔ ۴۶۲۔ایضاً،ص۸۲۔

۴۶۳۔ ایضاً،ص۸۰۔ ۴۶۴۔ایضاً،ص۱۴۹۔ ۴۶۵۔ایضاً،ص۱۶۱۔ ۴۶۶۔ایضاً،ص۷۸۔

۴۶۷۔ انیس ناگی: غالب ۔ایک شاعرایک اداکار،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،۱۹۸۷ء،ص۸۸۔

۴۶۸۔ قاسمی،ابوالکلام،ڈاکٹر: شاعری کی تنقید،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،علی گڑھ،اشاعت دوم۲۰۰۸ء،ص۴۸-۴۷۔

۴۶۹۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۸۲۔ ۴۷۰۔ایضاً،ص۲۹۔ ۴۷۱۔ایضاً،ص۹۷۔ ۴۷۲۔ایضاً،ص۱۷۔

۴۷۳۔ ایضاً،ص۶۔ ۴۷۴۔ایضاً،ص۱۶۸۔ ۴۷۵۔ایضاً،ص۱۲۸۔ ۴۷۶۔ایضاً،ص۸۸۔

۴۷۷۔ مسعود حسین خاں،ڈاکٹر: مطالعۂ شعر صوتیاتی نقطۂ نظر سے،مشمولہ اردو تنقید،ص۱۷۶-۱۷۵۔

۴۷۸۔ جالبی،جمیل،ڈاکٹر: مضمون طرزِ غالب،مشمولہ نئی تنقید،ص۲۳۳-۲۳۲۔

☆☆☆

جزوِ د: صرفیات ونحویاتِ کلامِ غالب

غالب کو ''جدّتِ طرزِ ادا کا امام'' تسلیم کیا گیا ہے۔ اسلوبیاتی امتیازات کے حوالے سے ان کی شاعری منفرد ہے۔ اندازِ بیان کی انفرادیت کے لیے انھوں نے نہ صرف لفظیاتی، معنیاتی اور صوتیاتی سطح پر اجتہادات سے کام لیا بلکہ ان کی شاعری کا صَرفی ونحوی ڈھانچہ بھی زبان کے روایتی اصول وقواعد سے ہٹ کر ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ہم غالب کی آواز کو اپنے منفرد خدوخال کے باعث دور ہی سے پہچان لیتے ہیں اور ان کی شاعری کا منفرد لہجہ اپنی شناخت آپ کروالیتا ہے۔ اردو غزل کی روایت میں غالب کا شعری اسلوب ایک نئی آواز کے مترادف ہے۔ یہ اسلوب نئے لسانی امکانات، وفورِ معنی کے نئے تجربات، حرف وصوت کے منفرد نظام اور لسانی سطح پر مروّجہ صرفی ونحوی ساخت سے انحراف کے بہت سے نئے انداز اپنے پہلو میں سمیٹے ہوئے ہے۔

غالب نے اپنے شعری سفر کے لیے جس راستے کا انتخاب کیا اس میں ہر قدم پر ایک نئی منزل کا گمان گزرتا ہے بالخصوص صرفی ونحوی اعتبار سے انھوں نے جو نئی جہات متعین کیں ان سے اردو غزل ابھی آشنا نہیں ہوئی تھی۔ بقول ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی:

> ''شاعری میں محاورہ اور روزمرہ کا خیال، زبان کو روایتی سلاست اور روانی کے ساتھ استعمال کرنا اور رائج لسانی ضابطوں کو غایت احتیاط کے ساتھ برتنے کی کوشش کرنا ایک بات ہے اور زبان میں اپنے مخصوص طرزِ ادا کے ذریعے نئے معنی کا امکان پیدا کرنا اور لہجے کے نشیب وفراز سے مفہوم میں کسی نئی جہت کی گنجائش پیدا کر دینا دوسری... غالب کے شعری لہجے کے تعین میں زبان کی نحوی ساخت سے انحراف اور حرف وصوت کی ادائیگی کا انفرادی انداز بہت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔''[۱]

غالب زبان کے ایک زبردست فن کار تھے۔ انھوں نے صرفیات ونحویات اور قواعد زبان کے سلسلے میں تقلید کے بجائے اجتہاد سے کام لیا ہے۔ یہ اجتہادی کاوشیں اوّل اوّل تو نشانۂ تنقید بنائی گئیں لیکن غالب کے دفاع میں ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کی اس رائے نے بہت جلد لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ آپ کی رائے کے مطابق:

> ''غالب نے بعض اوقات قواعد کے خلاف زبان لکھی ہے... لیکن واقعہ یہ ہے کہ قواعد منطق کا خارجی پہلو ہے اور شاعری منطق سے آزاد ہے۔ علم القواعد کا کام تقریر اور تحریر میں صحت پیدا کرنا ہے، کلام میں لطافت پیدا کرنا نہیں، اس لیے بعض اوقات شاعر کو اپنے جذبات کے کامل اظہار کے لیے قیود سے آزادی حاصل کرنا ضروری ہے۔ شیکسپیئر اور غالب کا کام قواعدِ زبان کی پابندی نہیں ہے، یہ قواعدِ زبان کا کام ہے کہ ان کی پابندی کرے یا ان کی خاطر اپنی درسیات میں خاص ضمیمہ جات کا اضافہ کرے۔''[۲]

جس طرح عروضی قواعد سے واقفیت کے بغیر ایک شاعر فن شاعری میں اپنا لوہا نہیں منوا سکتا اسی طور قواعد اور صرف ونحو سے لاعلمی کی بنیاد پر فصیح و بلیغ پیرائے میں تحریر وتقریر ناممکن ہے۔ لہٰذا غالب کے کلام میں صرفی ونحوی اجتہادات کا تعین کرنے سے پیشتر صرف ونحو کی حدود اور دائرۂ کار متعین کر لینا ضروری ہے۔

صرفیات یا مارفولوجی (Morphology) لسانیات کی ایک اہم شاخ ہے جس میں چھوٹی سے چھوٹی بامعنی لسانی اکائیوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ ان بامعنی اکائیوں کا مطالعہ لفظ کی سطح سے آغاز کیا جاتا ہے۔ مارفیم ایسے چھوٹے چھوٹے لسانی ٹکڑے ہوتے ہیں جو مختصر ہونے کے باوجود بامعنی ہوں۔ لفظ سے آگے کی سطح، جس میں جملے اور فقرے بھی شامل ہو جائیں، ان کے لیے نحو یا Syntax کی اصطلاح مستعمل ہے۔ ڈاکٹر اقتدار حسین کی رائے میں نحویات دراصل:

> ”تراکیب کو ترتیب میں رکھنے کے ان اصولوں کا مطالعہ ہے جو تصریفی اور اشتقاقی عمل سے زیادہ بڑی تراکیب بنانے کے کام آتے ہیں۔“[۳]

گویا قواعد وانشا سے متعلق مباحث کو دو گروہوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

اوّل: الفاظ کی ہیئت وبناوٹ (صرف)۔

دوم: الفاظ کا دروبست اور جملے کی ترتیب وترکیب (نحو)۔

علم صرف کو ”صوریات“ بھی کہتے ہیں کیونکہ اس میں الفاظ کی ظاہری صورت سے بحث کی جاتی ہے اور سیاق وسباق کے اعتبار سے لفظوں میں ہونے والی ظاہری تبدیلیوں کو بھی جگہ دی جاتی ہے جس سے زبان کی ارتقائی کیفیت کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری قواعد کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ”گرامر کا زبان سے وہی تعلق ہے جو لفظ کا معنی سے ہے۔ لفظ معنی کے ساتھ وجود میں آیا ہے، گرامر بھی زبان کے ساتھ ساتھ وجود میں آتی ہے۔ لفظ کی زندگی معنی سے ہے، زبان بھی صرفی ونحوی قاعدوں سے زندہ رہتی ہے۔ زبان کا نمو اور ارتقا گرامر کے اصول وقواعد کے ماتحت ہوتا ہے۔“[۴]

صحتِ لفظی ومعنوی کے لیے ماہرینِ لسانیات جو اصول وقواعد مقرر کرتے ہیں صرف ونحو اس کے دو پہلو ہیں۔ صرفیاتی پہلو قواعد کا وہ حصہ ہے جس میں لفظوں کو پرکھا جاتا ہے یعنی لفظ واحد ہے یا جمع، مذکّر ہے یا مؤنّث، اسم ہے یا فعل یا حرف، نیز الفاظ کی نوعیت اور ان کے تغیر وتبدل اور مختلف کلمات بنانے کے طریقے بھی زیرِ غور لائے جاتے ہیں۔

نحویات قواعد زبان کا وہ حصہ ہے جس میں مرکب جملوں اور عبارتوں کے بارے میں تفصیلاً بحث کی جاتی ہے۔ علم نحو کا موضوع کلام ہوتا ہے اور کلام دو یا دو سے زیادہ بامعنی لفظوں کے مجموعے سے

ترکیب پاتا ہے۔ مرکب تام، مرکب ناقص اور جملے کی اقسام اس کے دائرۂ مطالعہ میں شامل ہیں۔

ہر زبان کا صرفی ونحوی ڈھانچا انفرادی خصائص کا حامل ہوتا ہے۔ مخلوط زبان ہونے کے ناطے اردو زبان نے اصول وضوابط کے ذیل میں عربی، فارسی، ہندی اور سنسکرت وغیرہ سے استفادہ ضرور کیا لیکن اپنی ساخت اور مزاج کے مطابق صرف انھی لسانی قواعد کو اپنے دامن میں جگہ دی جو اس کے حسب حال تھے۔ ڈاکٹر عبدالحق کے خیال میں کسی زبان کے قواعد کو جبراً دوسری زبان پر لاگو نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ وہ فرماتے ہیں:

> ''کسی زبان کے قواعد لکھتے وقت اس کی خصوصیات کو کبھی نظر انداز نہ کیا جائے اور محض کسی زبان کی تقلید میں اس پر زبردستی قواعد اور اصول کے نام سے ایسا بوجھ نہ ڈال دیا جائے جس کی وہ متحمل نہ ہو سکے۔۔۔''[۵]

صرف ونحو کے سرسری تعارف کے بعد جب ہم کلامِ غالب پر توجہ کرتے ہیں تو یہاں ہمیں زبان دانی اور زبان سازی کے نئے نئے کرشمے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ غالب فارسی شعرا کے فکر وفن کے سدا معترف رہے اور فارسی شعرا بالخصوص بیدؔل کی نازک خیالی اور دقتِ زبان نے انھیں ابتدا ہی سے مسحور رکھا۔ فارسی زبان پر انھیں اہلِ زبان کی طرح قدرت و دسترس حاصل رہی۔ نیز عربی زبان سے بھی ناواقف محض نہیں تھے بلکہ عربی قواعدِ زبان کا اچھا خاصا ذوق رکھتے تھے۔ غالب نے ان دونوں بڑی زبانوں کی آمیزش سے ''ریختہ'' کی عمارت کو استحکام بخشا اور قواعدِ زبان کے معاملے میں بھی صرفی ونحوی تجربات سے اس زبان کا دامن مالا مال کر دیا۔

صرفی ونحوی اعتبار سے دیکھا جائے تو غالب روایت سے ہٹ کر کبھی اپنے لہجے کی تبدیلی سے، کبھی الفاظ کے زیر وبم سے، کبھی سابقے اور لاحقے کے حسنِ استعمال سے، کبھی نت نئے مرکبات سے، کبھی املائی جدتیں بروئے کار لا کر، کبھی حروف کی کمی بیشی سے، کبھی مفرد الفاظ کی معنی خیزی سے، کبھی متضاد و مترادف تراکیب کی ندرت سے نہ صرف اردو زبان کا لسانی مرتبہ بلند کر دیتے ہیں بلکہ شارحین کے لیے ہر شعر کو گنجینۂ معنی کا ایک طلسم بھی بنا دیتے ہیں۔ کلامِ غالب کے صرفی ونحوی خصائص کو ہم اس صورت میں بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں جب ہمیں معلوم ہو کہ عہدِ غالب سے پہلے اردو زبان صرفی ونحوی اعتبار سے ارتقا کی کون سی منزلیں طے کر چکی تھی، اصلاح زبان کا عمل کن مراحل سے گزر چکا تھا اور اس ارتقائی صورت حال کے تناظر میں غالب نے مرحلہ وار اس روایت میں کون سی تبدیلیاں اور جدتیں متعارف کروائیں۔

عہدِ غالب کا صرفیاتی ونحویاتی پس منظر:

ہر عہد کا ادبی ولسانی تناظر تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ وہی زبانیں زندہ رہتی ہیں جو عصری تقاضوں کے تحت اپنے لسانی ڈھانچے میں مناسب تبدیلیوں سے دوچار رہیں۔ انھی لسانی تغیرات کے نتیجے میں ایک

عہد کی لسانی روایات، الفاظ ومحاورات اور قواعد واملا کے معیار بدلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ مثلاً دکنی دور کے ادب وشعریات بالخصوص ولی دکنی کی غزل میں ہندی و مقامی بولیوں کا واضح اثر موجود ہے۔ جب درباداری سے وابستہ روایات نے فروغ پایا تو فارسی وعربی سے استفادے کا رجحان فروغ پانے لگا۔ جب زبان کا سانچا تیار ہو گیا تو نامانوس اور غیر فصیح الفاظ کو ترک کرنے کا عمل شروع ہوا۔ اصلاحِ زبان کے اس عمل میں قواعدِ زبان اور رموزِ املا میں بھی واضح تبدیلیاں عمل میں لائی گئیں۔ خان آرزو جو ایک منجھا ہوا لسانی شعور رکھتے تھے، انھوں نے اردو زبان کے مزاج اور دیگر لسانی باریکیوں پر نگاہ رکھتے ہوئے اردو زبان میں اہم اصلاحیں کیں اور رفتہ رفتہ غزل کا دکنی اسلوب فارسی انداز نستعلیق میں ڈھلتا نظر آنے لگا۔ محمد حسین آزاد ''آبِ حیات'' تیسرا دور کی تمہید میں لکھتے ہیں:

> '' ہمارے زبان دانوں کا قول ہے کہ ساٹھ برس کے بعد ہر زبان میں واضح فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ طبقۂ سوم کے اشخاص جو حقیقت میں اردو کے معمار ہیں، انھوں نے بہت سے الفاظ پرانے سمجھ کر چھوڑ دیے اور بہت سی فارسی کی ترکیبیں جو مصری کی ڈلیوں کی طرح دودھ کے ساتھ منہ میں آتی تھیں، انھیں گھلایا، پھر بھی بہ نسبت حال کے بہت سی باتیں ان کے کلام میں ایسی تھیں جواب متروک ہیں۔''[٦]

میرؔ وسوداؔ کے دور میں ہندی الفاظ پر فارسی الفاظ کو ترجیح دی جانے لگی اور زبان میں فصاحت وبلاغت کے معیارات فارسی زبان سے مستعار لیے جانے لگے۔ بقولِ آزاد:

> ''زبان اردو ابتدا میں کچا سونا تھی۔ ان بزرگوں نے اسے کدورتوں سے پاک صاف کیا اور ایسا بنا دیا جس سے ہزاروں ضروری کام اور آرائشوں کے سامان، حسینوں کے زیور بلکہ بادشاہوں کے تاج وافسر تیار ہوتے ہیں۔''[٧]

اصلاحِ زبان کا عمل عہد بہ عہد طول پکڑتا گیا۔ مظہر جان جاناں سے لے کر شاہ حاتم تک اور آگے چل کر آتش وناسخ کے دور میں لسانی اصلاحات کی فہرست طویل تر ہوتی چلی گئی۔ بالخصوص امام بخش ناسخ نے زبان کی صفائی، روزمرہ ومحاورہ کی درستی، تذکیروتانیث، واحد جمع، متروکات اور صرف ونحو کی روایات کو بنانے اور سنوارنے میں کلیدی کردار ادا کیا۔ صرفی ونحوی قواعد عربی اور فارسی جیسی منجھی ہوئی زبانوں سے مستعار لیے جانے لگے۔ فصاحت اور بلاغت کا معیار قائم کرنے کے لیے نئے نئے الفاظ وتراکیب تراشی جانے لگیں۔ نئی تشبیہیں، نئے استعارے، نئے مرادفات، سابقے لاحقے وضع کیے جانے لگے۔ غالبؔ اور مومنؔ کا دور اس حوالے سے بے حد اہم ہے کہ ان شعرا نے اپنی قوت متخیلہ اور لسانی مہارت سے کام لے کر نت نئی تراکیب اختراع کیں، قدیم الفاظ سے نئے تلازمات اور نئے معنی پیدا کیے کیونکہ غالب کا زمانہ تبدیلی واجتہاد کا متقاضی تھا۔ غالب کی فنی جمالیات اس تبدیلی میں برابر کی شریک نظر آتی ہے۔ غالب کے شعری تجربات کی تجریدیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے شکیل الرحمٰن رقم طراز ہیں:

''غالب کی علامتیں اوران کے پیکر جتنے بھی جانے پہچانے ہوں ہمیں اپنے اندر آنے سے روکتے ہیں۔ ان کالس خوابوں کو جنم دیتا ہے، باطنی تجربوں کو بیدار اور متحرک کرتا ہے اور تلازموں کا ایک سلسلہ قائم کر دیتا ہے... شعری تجربوں میں ان کے پیکر اکثر خوابوں کے پیکر لگتے ہیں... کبھی تجربوں کی غیر واضح فضا میں مبہم بن جاتے ہیں، کبھی معمہ، عقدہ اور کبھی قد آور پیکر کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں، لیکن ہر صورت ان کی حرکت، حرارت، وسعت، بلندی، گہرائی، تابنا کی، توانائی، پہلوداری اور رنگینی کا کوئی نہ کوئی رخ نظر آ ہی جاتا ہے۔''[8]

غالب کی غزل مغلیہ عہد کی تہذیب وثقافت کے اختتامی نقش کی حیثیت رکھتی ہے... مغلوں کا زوال صرف سیاسی زوال ہی نہیں تھا... مغلوں کے ملکی زوال کے باعث فارسی بھی تیزی سے لسانی زوال کی طرف بڑھ رہی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے غلبے نے واضح کر دیا تھا کہ فارسی کے دن پورے ہونے والے ہیں۔[9]

لسانی تبدیلی کی اس ہوا کو غالب نہ صرف محسوس کر رہے تھے بلکہ عملاً اس تبدیلی میں شریک تھے۔ نسخۂ حمیدیہ اور دورِ اوّل کی شاعری کا موازنہ دورِ آخر کے کلام یا خطوط میں زبان و بیان کی سادگی سے کیا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ فارسیت کا رنگ پھیکا اور ریختہ کا رنگ تیکھا ہوتا جا رہا ہے۔ گویا فارسی پر ناز کرنے والے غالب اب ریختہ کو رشکِ فارسی بنانے میں شعوری طور پر سرگرمِ عمل تھے۔ ابتدائی دورِ کلام میں فارسی زبان کے قواعد و مصادر، فارسی کے حروفِ ربط اور توابعِ فعل بے تکلف استعمال کر رہے تھے لیکن اب فارسیت کے اس حصار سے نکل کر سادہ گوئی ان کی ترجیحات میں شامل تھی، تاہم لسانی معیار کی اس تبدیلی کے باوصف غالب عمومیت اور ذوق کی سادہ گوئی سے گریزاں رہے بلکہ فکر و خیال کی ندرت اور اندازِ بیان کی جدت نے انھیں اپنے عہد کے تمام شعرا سے ممتاز رکھا۔

صرفی ونحوی سطح پر دیکھا جائے تو زبان کے اصول وقواعد بڑی حد تک میر و سودا کے دور تک متعین ہو چکے تھے۔ اور صرفی ونحوی قواعد اسی وقت بنتے ہیں جب زبان کو تخلیقی سطح پر اعتبار حاصل ہو جائے اور اس وقت بھی اہلِ زبان ان کی تدوین کی طرف متوجہ نہیں ہوتے بلکہ ان کی زبان اور محاورے کی سند پر ان اصول وقواعد کی تدوین ہوتی ہے۔ انیسویں صدی سے پہلے کی صرفی ونحوی خصوصیات، جن پر انیسویں صدی میں بھی توجہ دی گئی مختصراً یہ ہیں:

۱۔ مصادر کی قدیم شکل مثلاً آوَناں آوَنا، آوَنو، آنو، آناں، آنا ان میں آخرالذکر ''آنا'' کے علاوہ باقی تمام صورتیں اسی ترتیب کے ساتھ دورِ قدیم سے اٹھارویں صدی کے نصف آخر تک ملتی ہیں۔ ان میں سے بعض علاقوں سے بھی مخصوص ہیں۔ مثلاً آوَنو، آنو دکھنی محاورے کے خلاف ہیں لیکن ''آوَناں'' اور ''آناں'' دکھنی میں بھی ہیں اور شمالی ہند میں بھی۔

۲۔ افعال کی گردان میں بھی یہی صورت ہے۔ مثلاً آنا سے آئیا اور آیا۔ اوّل الذکر قدیم تر ہے، آخر

الذکر نسبتاً جدید۔ اس میں تشدید اور بلا تشدید دونوں صورتیں ملتی ہیں۔ مثلاً رکھیا، رکھا، رکھا وغیرہ۔

۳۔ جمع کی علامت اسم کی مختلف حالتوں میں ایک ہی طرح ہے۔ یہ خیال درست ہے کہ یہ خصوصیت صرف دکھنی اردو کی ہے۔ مثلاً ''عورتوں آئیاں' بجائے ''عورتیں آئیں''، ''عورتاں کوں فرمایا'' بجائے عورتوں سے فرمایا۔

۴۔ حروف کی شکلیں بھی اردوئے قدیم میں کئی ہیں۔ مثلاً سیں، سوں، ستے، سیتی، سیتے، سیتی (سے)، کوں، کو، میں، منے، ماں، منہ، میں، اسی طرح کہاں کی بجائے کاں، جہاں کی جگہ جاں وغیرہ۔

۵۔ جمع کے استعمال میں اسم کے ساتھ صفت اور فعل دونوں کو خواہ مذکر ہو یا مونث جمع لانا مثلاً اچھے مرداں، اچھیاں عورتاں، اچھے مرداں آتے تھے، اچھیاں عورتاں آتیاں تھیاں (تھیں)۔

۶۔ ریختہ کے شعرا اور مصنفین عام طور پر فارسی کے فعل و حرف بلا تکلف استعمال کرتے تھے۔ بعد میں حاتم اور میر نے اسے قبیح بتایا ہے لیکن ان کے معاصرین کے یہاں اس کی مثالیں بکثرت ہیں۔ شاہ حاتم اس سلسلے میں آبرو کا یہ قول نقل کرتے ہیں:

وقت جن کا ریختے کی شاعری میں صرف ہے
ان سے کہتا ہوں کہ بوجھو حرف میرا ژرف ہے
جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
لغو ہیں گے فعل اس کے ریختے میں حرف ہے

۷۔ ساکن کو متحرک اور متحرک کو ساکن کرنے کی مثالیں اردوئے قدیم میں بکثرت ملتی ہیں... آہستہ آہستہ اس باب میں احتیاط شروع ہوتی ہے۔[۱۰]

شمالی ہند میں دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے اردو نظم ونثر کی حیثیت فارسی کے مقابلے میں تفریحی اور ثانوی تھی۔ اس دور کے شعرائے اکابر اصلاً فارسی کے صاحب کمال ہیں۔ سودا نے اس کے خلاف توازن پیدا کرنے کی کوشش کی اور نئے دور کے شعرا نے ہندی عناصر کو کم کر کے عربی و فارسی کی آمیزش شروع کر دی... شاہ حاتم نے اس لسانی تحریک میں شعوری طور پر حصہ لیا اور ہندی (بھاکا) الفاظ کی جگہ عربی و فارسی کے عام فہم الفاظ استعمال کرنے کی روش کو تقویت پہنچائی۔[۱۱]

میر تقی میر نے ''نکات الشعرا'' کے آخر میں ریختہ کی مختلف اقسام کے باب میں ایک مختصر عبارت فارسی میں لکھی ہے۔ اس میں بھی انھوں نے ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف کا استعمال قبیح بتایا ہے لیکن ان کے دور کے اکثر شعرا کے ہاں ایسی مثالیں بکثرت ملتی ہیں؛ مثلاً تجھ دن، بجائے تمھارے بغیر، تیئں بجائے کو، یکون بجائے ایک، انھوں کا بجائے ان کا، سو بجائے وہ، کسو بجائے کسی، جنھوں بجائے جن یا جنھیں، سبھوں بجائے سب۔ البتہ جو خاص بات اس تحریک میں محسوس ہوتی ہے وہ جعلی مصدر ہیں جو عربی فارسی الفاظ کی بنیاد پر بنائے گئے ہیں... خود میر کے یہاں حسب ذیل مثالیں موجود ہیں: آزمانا،

بخشنا، بخشوانا، خرادنا، شرمانا، فرمانا، قبولنا، گرمانا، گزرنا، گزارنا، بدلنا، نوازنا وغیرہ۔[۱۲]

فارسی کے اسمائے مفعول کو اردو میں بلا تصرّف و ترجمہ شامل کر لیا اور یہ صورت مرکبات تک محدود نہیں بلکہ بطور مفرد بھی استعمال ہوئی۔ مثلاً خوابیدہ، کاہیدہ، دریدہ، بالیدہ، تفسیدہ، زائیدہ، خراشیدہ، شوریدہ وغیرہ۔

اسمِ مفعول کی طرح فارسی کے بعض اسم فاعل بھی اسی دور میں بجنسہٖ فارسی سے لیے گئے۔ مثلاً گویندہ، کشندہ، پرندہ، نگران، روان، دواں، کشاں وغیرہ۔ رفتہ رفتہ عربی و فارسی کے مرکبات کا استعمال بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ تذکیر و تانیث کے اصول و ضوابط پر تفصیلی مباحث کا آغاز ہوا۔ انشا نے ''دریائے لطافت'' میں مونث مذکر کی اقسام اور قواعد پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ ''دریائے لطافت'' سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انیسویں صدی کے آغاز میں اردو کے محاورہ اور صحت کا بھی ایک معیار مقرر ہو گیا تھا۔ نیز دہلی کی زبان اور محاورے کو معیاری اور مستند سمجھا جا رہا تھا۔[۱۳]

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی اس دور کی لسانی خصوصیات کو درج ذیل نکات کی صورت میں ترتیب دیتے ہیں:

۱۔ ترکیبِ اضافی میں مضاف اور مضافِ الیہ کے درمیان سے حرفِ اضافت کا اکثر حذف کرنا؛ مثلاً انھیں ہے بندگی خواہش یعنی بندگی کی خواہش۔

۲۔ تراکیبِ اضافی میں اگر ایک لفظ ہندی کا ہو تو بھی اضافتِ فارسی کو جائز سمجھتے تھے۔ مثلاً بیڑۂ پان۔

۳۔ ترکیبِ عطفی میں اگر دو لفظوں کے درمیان حرفِ عطف ''اور'' ہندی ہوتا تو بھی مرکبِ عطفی میں فارسی اضافت کو جائز سمجھا جاتا، مثلاً جائے بود اور باش۔

۴۔ اکثر الفاظ جو غلط العام تھے، خاص طور پر عربی فارسی الفاظ، ان کو جائز قرار دیا گیا تھا۔

۵۔ حرفِ رابطہ اکثر چھوڑ دیتے تھے۔

۶۔ ہندی اور فارسی دونوں کے الفاظ کو بعض اوقات تخفیف سے باندھتے تھے۔

۷۔ بعض الفاظ میں حروف کو بڑھا دیتے تھے... مثلاً افغان بجائے فغان وغیرہ۔

۸۔ ساکن کو متحرک اور متحرک کو ساکن کرنے میں قباحت نہیں سمجھی جاتی تھی۔

۹۔ لغات کی سختی سے پابندی نہیں کی جاتی تھی۔

۱۰۔ اگرچہ زبان کے قواعد اور اصول تشکیل پا چکے تھے لیکن ان کی پوری طرح پابندی نہیں کرتے تھے اور جن الفاظ کو متروک قرار دیا جاتا تھا اکثر ضرورت کے لیے ان کو بھی استعمال کر لیتے تھے۔[۱۴]

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ زبان ریختہ کی صورت پذیری اور صفائی کا عمل جاری و ساری تھا۔ ہندی اور مقامی الفاظ ترک کر کے فارسی و عربی الفاظ کے استعمال پر زور دیا جا رہا تھا۔ تمام الفاظ کی جنس کے قواعد ترتیب دیے جا رہے تھے۔ روزمرہ و محاورہ کی چستی اور درستی کا عمل جاری و ساری تھا اور صرف و نحو کی درستگی اور پابندی سے زبان کو بنایا سنوارا جا رہا تھا۔ مرزا غالب نے اردو زبان کی اسی صرفی

ونحوی روایت کی بنیاد پر اپنی ریختہ گوئی کی عمارت استوار کی اور اپنی جدّتِ طبع سے اسے ایک نئے موڑ پر لا کھڑا کیا۔

غالب نے اپنے اکثر مکاتیب میں صرفی ونحوی مسائل پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ کہیں لغت ومحاورہ اور روزمرہ کی بحث ہے، کہیں لغات وفرہنگ میں موجود اغلاط کی نشان دہی، کہیں تذکیروتانیث، واحد جمع اور اشتقاقیات کے مباحث ہیں تو کہیں اہلِ زبان کے کلام سے اسناد پیش کی گئی ہیں۔ زبان اور قواعدِ زبان سے متعلق ان کے فکر خیز جملے خطوط کی عبارات سے بآسانی اخذ کیے جاسکتے ہیں (صرفی ونحوی مسائل پر مبنی غالب کی آرا ''غالب کا لسانی شعور'' میں پیش کی جا چکی ہیں۔ یہاں ان کا اعادہ غیر ضروری طوالت کا باعث بن سکتا ہے۔) تاہم قواعد زبان سے متعلق غالب کی آرا سے یہ اُصولِ زبان اخذ کیے جاسکتے ہیں کہ غالب کے نزدیک لسانی امور میں ضروری ہے کہ:

- قیاس وتقلید کی بجائے تحقیق سے کام لیا جائے۔
- فارسی قواعد سے متعلق اُمور میں فارسی اساتذہ کا کلام ہی سند کا درجہ رکھتا ہے۔
- قواعدِ زبان کے ذیل میں اہلِ زبان کی رائے فوقیت رکھتی ہے لیکن کبھی کبھار اہلِ زبان بھی غلطی پر ہوسکتے ہیں چنانچہ ایسی غلطی جو اصول وقواعد کے برخلاف ہو اس کی پیروی جائز نہیں۔
- فرہنگ اور لغات مرتّب کرنے والے کے لیے ضروری ہے کہ وہ اہلِ زبان ہو اور زبان کے تمام نشیب وفراز پر اس کی نظر ہو۔
- اہلِ زبان کا کام قواعد کا تتبّع نہیں بلکہ اصول وقواعد ان کی گفتگو اور کلام کی روشنی میں اخذ کیے جانے چاہئیں۔

غالب نے جب زبانِ ریختہ میں شعر گوئی کا آغاز کیا تو لسانی امور کے ایک منجھے ہوئے فن کار کی طرح اپنے صرفی ونحوی اجتہادات سے بہت جلد اہل زبان کو اپنی طرف متوجہ کرلیا۔ عبدالرحمٰن بجنوری یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> ''فنونِ لطیفہ میں موسیقی یا مصوری کی تحصیل کے لیے علم الاصوات اور علم الالوان کا جاننا لازمی ہے لیکن گاہ گاہ ایک ایسا آتش نفس مغنّی اور مانی قلم مصوّر پیدا ہوتا ہے جو بلا تعلیم اپنے زمانے کا مجتہد ہوتا ہے۔ بعینہٖ کبھی کبھار ایک ایسا پیغمبرِ سخن دنیا میں آتا ہے جو نظریات اور قواعدِ زبان سے آزاد اور صرف روح القدس کا ترجمان ہوتا ہے۔'' [۱۵]

غالب تمام عمر عمومیت سے گریزاں رہے۔ وہ اپنی بات ایک نئے ڈھب سے کہنا چاہتے تھے اور شاعری کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' بنانے کے متمنّی تھے۔ ان کی شاعری میں خارجی اور داخلی ساختیں بیک وقت باہم مل کر شعر کو تہ دار اور ذومعنی بناتی ہیں۔ اس سلسلے میں وہ تمام شاعرانہ وسائل بروئے کار لاتے ہیں۔ تشبیہ واستعارہ، رمز وکنایہ، ایما واشارہ، مجاز وحقیقت، تمثیل وعلامت کے استعمال سے معنیاتی امکانات

کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ اور معنی در معنی کا ایک مربوط نظام سامنے لے آتے ہیں جس کی تفہیم ہر عہد کا قاری اپنی فہم و فراست اور ذہنی پختگی کی بنیاد پر کر سکتا ہے۔

غالب کی غزل کے اسلوبیاتی امتیازات کو مطالعے میں سہولت کی خاطر تو الگ الگ اجزا میں تقسیم کیا جا سکتا ہے لیکن درحقیقت غالب کا اسلوبیاتی امتیاز وقرینہ صرفی ونحوی، لفظی ومعنوی، صوری وصوتی محاسن کا مجموعہ ہے۔ ان کی شاعری سے ابھرنے والا تاثر ان تمام اجزا کے اشتراک سے ترتیب پاتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ قاری کی نظر کبھی ایک پہلو پر جا کر ٹکتی ہے تو کبھی دوسرا پہلو مرکزِ نگاہ بنتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کے تصور کو واضح کرتے ہوئے درست فرمایا ہے کہ:

''اسلوبیاتی امتیازات ہرگز serial نہیں ہوتے۔ یہ پرت در پرت بیک وقت وارد ہوتے ہیں اور اس حد تک باہم دگر مربوط ہوتے ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔''[۱۶]

داخلی ساختیں اس مہارت سے جزوِ شعر بنتی ہیں اور الفاظ کے دروبست میں ایسی بے ساختگی اور شعریت موجود ہوتی ہے کہ آمدِ خیال کا ایک دریا اُمڈتا چلا آتا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

''درحقیقت جو چیز عام زبان کو شعری زبان بناتی ہے وہ داخلی ساختوں کا وہ تفاعل ہے جس کے ذریعے ایک محدود تجربہ کسی لامحدود صداقت کا خزینہ دار بن جاتا ہے۔''[۱۷]

شاعر تمثیلی پیرایہ اختیار کر کے یا استفہامیہ انداز میں یا استعارہ وکنایہ سے ایک فرسودہ مضمون کو بھی تازگی عطا کر دیتا ہے۔ معنویت اور پہلوداری کے ساتھ ساتھ شعر کے ساختیاتی اور جمالیاتی پہلوؤں کو بھی جلا بخشتا ہے اور ایک سادہ اور عام سی بات نہ صرف خاص ہو جاتی ہے بلکہ معنوی تہ داری کی بدولت دل کی گہرائیوں میں اترتی چلی جاتی ہے جسے غالب ہی کے الفاظ میں یوں بیان کر سکتے ہیں:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

شاعری میں یہ قرینہ اُسی وقت پیدا ہوتا ہے جب عام بول چال کی زبان شعری زبان میں تقلیب ہو جائے۔ غالب کی زبان ڈیڑھ سو سال سے زائد عرصہ گزر جانے کے باوجود فرسودہ نظر نہیں آتی کیونکہ وہ ان کے عہد کے لوگوں کے لیے نامانوس اور عہدِ حاضر کے ذہن سے قریب تر ہے۔

صرفیاتِ کلامِ غالب:

شاعری ایک فن ہے۔ یوں تو علم عروض اور قواعدِ زبان کی تعلیم کے بغیر بھی شعر کہے جا سکتے ہیں لیکن قواعدِ زبان اور صرف ونحو سے واقفیت کی بنیاد پر اور زبان و بیان کے فنی رموز سے آگہی سے کلام میں معنوی تہ داری اور ابلاغ کی خوبی جنم لیتی ہے۔ غالب شاعرانہ فطرت رکھنے کے باوجود علومِ زبان دانی اور قواعد وانشا کی کتب کے گہرے مطالعے کا شوق رکھتے تھے اور لسانی مسائل کو جاننے کے لیے لغات، اہلِ زبان کے کلام سے سند وشواہد اخذ کرتے اور زبان کے تہذیبی استعمال کو فوقیت دیتے تھے۔ یہی وجہ

ہے کہ خود غالب نے اپنی غزل کی اسلوبیات میں ہر لفظ کو معنیِ کثیر کا امانت دار بنایا۔ ہر لفظ پُر معنی ہونے کے باوصف شعر کی صناعانہ خوبیوں کو تلف نہیں کرتا بلکہ بیان کی عمدگی سے معانی کے ابلاغ کو تقویت ہی ملی ہے۔ وہ ایک عمدہ شعر میں جمالیاتی اوصاف کو ملحوظ دیکھنا چاہتے تھے۔ اپنے کئی مکاتیب میں لسانی اُمور کی جانب اشارے بھی کیے ہیں مثلاً حاتم علی بیگ مہر کے نام ایک خط میں ان کے قصیدے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"زبان پاکیزہ، مضامین اچھوتے، معانی نازک، مطالب کا بیان دل نشیں ....."[۱۸]

محمد زکریا خان دہلوی کی مثنوی کی تعریف میں لکھتے ہیں:

"اردو فصیح، عبارت سلیس، الفاظ نہایت سنجیدہ و متین، حرف حرف شستہ و رفتہ۔ جو خوبیاں نظم میں چاہئیں وہ سب موجود....."[۱۹]

عبدالغفور نساخ کی شاعری کو درج ذیل الفاظ میں سراہتے ہیں:

"الفاظ متین، معنی بلند، مضمون عمدہ، بندش دلپسند ...تم دانائے رموزِ اردو زبان ہو، سرمایۂ نازشِ قلمروِ ہندوستان ہو۔"[۲۰]

غالب کی نظر شعر کی خارجی اور داخلی ساخت دونوں پر تھی۔ نسخۂ حمیدیہ کے ایک شعر میں انشا کو معنی اور املا کو صورتِ موزوں سے تعبیر کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

نہ انشا معنیِ مضموں ، نہ املا صورتِ موزوں

عنایت نامہ ہائے اہل دنیا، ہرزہ عنواں ہیں[۲۱]

یعنی معنیِ مضمون کے بغیر انشا اور صورتِ موزوں کے بغیر کلام ناقص رہتا ہے۔ قواعد کی پابندی اور معنوی تہ داری کلام میں آفاقی انداز پیدا کرتے ہیں کیونکہ ہر لفظ زبان کی تشکیل میں اساسی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔

مفرد الفاظ کی جدّت:

قواعدِ زبان کے دو حصوں یعنی علمِ صرف (Morphology) اور علمِ نحو (syntax) میں علمِ صرف کو اوّلیت حاصل ہے۔ اس حصۂ قواعد میں زبان کا مطالعہ مفرد الفاظ کی ساخت اور ہیئتی سطح پر کیا جاتا ہے۔ غالب کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے دنیائے غزل میں صرفی سطح پر نئے نئے تجربات کیے۔ صرفیاتِ غزل کی جدت طرازی نے ان کی شاعری کے ہر لفظ کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنا دیا۔ مفرد الفاظ کی جدتوں کے حوالے سے کلام غالب کے چند پہلو لفظیات و معنیات کے ذیلی ابواب میں پیش کیے جا چکے ہیں۔ مثلاً تشبیہ، استعارہ، رمز، کنایہ، تلمیح، مترادف و متضاد، سابقے لاحقے وغیرہ لیکن صرفیاتِ غالب کی جدت صرف انھی پہلوؤں تک محدود نہیں بلکہ اسم، فعل اور حرف کی مختلف اقسام سے متعلق اجتہادات، مشتقات، مرکبات، الفاظ صفت، ضمائر، مصادر، استفساری و استفہامی الفاظ، حرف ہمزہ سے بننے والے مرکبات، یونہی،

جونہی، نے، کو، میں، سے، پر، تک وغیرہ کا استعمال غیر روایتی ہے۔ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کلامِ غالب کی صرفیات کے چند پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''وہ کبھی ایک مصدر سے ایک ہی شعر میں کئی مشتقات نکالتے ہیں اور ہر لفظ اپنی جگہ انفرادی رول ادا کرتا ہے۔ وہ کبھی مفرد لفظ کو مختلف تراکیب کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور کبھی لفظ کو مداول یا شے کا متبادل بنا کر پیش کرتے ہیں....''۲۲

لسانی ترقی کے اعتبار سے غالب کی شاعری کا دوسرا دور نہایت اہم ہے۔ دورِ اوّل کی شاعری نہ صرف یہ کہ فارسی زدہ ہے بلکہ اضافتوں کی بھرمار اور تراکیب کے ابہام نے معنوی اشکال کی صورت بھی پیدا کر دی ہے جبکہ تیسرے دور کی شاعری خیال آفرینی اور سہل ممتنع کا عمدہ نمونہ ہے۔ غالب نہ صرف حروف کے استعمال سے معنی میں نیرنگی پیدا کرنے پر قادر تھے بلکہ مفرد الفاظ کے فن کارانہ استعمال پر بھی دسترس رکھتے تھے۔ ایک باصلاحیت فن کار ہی مفرد الفاظ سے وارداتِ قلبی کے اظہار کا قرینہ جانتا ہے، بقولِ سیّد عابد علی عابد:

''جذباتِ انسانی کو نازک خیالی کا رنگ دے کر لفظی لباس پہنانے کا نام شاعری ہے اور اس کے لیے مجموعۂ الفاظ ضروری نہیں۔ ایک مفرد لفظ بھی ہمارے جذبات کو نازک خیالی کے رنگ میں دکھانے کے لیے کافی ہو سکتا ہے... شاعری کی جادو نگار دیوی ایک لفظ یا کسی شاعر کے بڑے ضخیم دیوان میں جادو کا اثر ڈال سکتی ہے۔''۲۳

اردو شاعری کی روایت میں غالب ایک ایسا شاعر ہے جس نے زبان کے دامن کو وسیع کرنے کے لیے زیادہ سے زیادہ مرکبات بنائے، الفاظ کی معنویت کے نئے پہلو دریافت کیے لیکن مفرد الفاظ کی جدت کے حوالے سے بھی کلامِ غالب اپنی نظیر آپ ہے۔ خان اصغر حسین نظیر لدھیانوی غالب کی زبان دانی کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''زبان کے اسالیب پوری طرح برتنا غالب ہی کا کام تھا۔ غالب کے کسی شعر کے کسی لفظ کو کسی دوسرے ہم معنی لفظ سے بدلا نہیں جا سکتا یعنی ہر لفظ اپنی جگہ ناگزیر ہے اور محسوس ہوتا ہے مضمون اپنے لیے موزوں قافیہ خود تلاش کر لیتا ہے یعنی مضمون سے قافیہ سوجھتا ہے اور معنی کے اعتبار سے جس لفظ کی ضرورت ہو، وہی منتخب کیا جاتا ہے... غالب کے ہاں ہر لفظ پُر معنی ہے۔ زبان کا صحیح استعمال یہی ہے کہ خیال کے ساتھ پوری طرح مطابقت کرتی ہو بلکہ ہم آہنگ ہو جائے۔ اس لحاظ سے اگر یہ دعویٰ کیا جائے کہ... غالب کی زبان ہم عصر اور آنے والے شعرا کی زبان کی نسبت زیادہ صحیح و بلیغ ہے تو درست ہوگا۔''۲۴

غالب کے چند اشعار کی لسانی تحلیل سے ثابت ہو جاتا ہے کہ الفاظ کی معمولی سی تبدیلی بھی شعر کی ہیئت اور معنویت دونوں پر اثر انداز ہوتی ہے۔ مثلاً:

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی[۲۵]

مطلعِ غزل میں اگر لفظ ''دکھ'' کی جگہ ''غم'' استعمال کیا جائے جو قافیے کے اعتبار سے بھی درست ہے لیکن جو شدت اور زور لفظ ''دکھ'' میں ہے وہ غم میں نہیں۔ اسی طرح دوسرے شعر میں لفظ ''جنوں'' اور ''خدا'' کی جگہ متبادل ہم معنی الفاظ رکھے جا سکتے ہیں لیکن غالب کو جذبے کی جس ہیجانی کیفیت اور لہجے کی جو تلخی مقصود ہے وہ یقیناً دوسرے الفاظ ادا کرنے سے قاصر رہیں گے۔ غالب کے ہاں روزمرّہ کا استعمال بھی بڑا پر لطف ہے۔ مثلاً:

بوجھ وہ سر سے گرا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے
کام وہ آن پڑا ہے کہ بنائے نہ بنے[۲۶]

اس شعر میں لفظ ''سر''، ''کام'' اور ''آن پڑا'' روزمرہ کے طور پر بولے جاتے ہیں لیکن غالب کے شعر میں ڈھل کر یہ بوجھل نظر نہیں آتے بلکہ بے ساختگی کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔

غالب کی مختلف دور کی غزلوں میں فارسی الاصل، ہندی الاصل اور عربی الفاظ کا تناسب مختلف رہا ہے۔ دورِ اوّل میں فارسی الفاظ کا تناسب اردو اور عربی الفاظ کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ مثلاً:

ربطِ یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ، صبا آزردہ، گل نا آشنا[۲۷]
حیرت ہمہ اسرار پہ مجبورِ خموشی
ہستی نہیں جز بستنِ پیمانِ وفا ہیچ[۲۸]

دوسرے دورِ شاعری میں ہندی الاصل اور عربی فارسی الفاظ کے درمیان عدل برتا گیا ہے۔ ایک پلڑے میں ہندی الفاظ کو رکھ لیجیے اور دوسرے میں عربی فارسی الفاظ کو، تناسبِ الفاظ قائم رہتا ہے مثلاً:

نیک ہوتی مری حالت تو نہ دیتا تکلیف
جمع ہوتی مری خاطر تو نہ کرتا تعجیل
قبلۂ کون و مکاں! خستہ نوازی میں یہ دیر؟
کعبۂ امن و اماں! عقدہ کشائی میں یہ ڈھیل؟[۲۹]
کلکتے کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں!
اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے

وہ سبزہ زار ہائے مطرا کہ ہے غضب
وہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے[۳۰]

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے اس کا دشمن آسماں کیوں ہو
نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب
ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو[۳۱]

دوسرے دور کی شاعری میں توالیِ اضافات ہیں اور دوسری طرف زبان اور محاورے کے پہلو اور دونوں کے درمیان آہنگ قائم کیا گیا ہے، یعنی اس سے قطع نظر کہ کسی لفظ کی اصل کیا ہے ہر لفظ کو اس اصول کے تحت برتا گیا ہے کہ خیال کو اپنے اظہار کے لیے کس لفظ کی ضرورت ہے جس کے بغیر خیال اور اظہار میں مکمل مطابقت نہیں ہوسکتی۔[۳۲]

غالب مفرد الفاظ کو روایت سے ہٹ کر عصری تقاضوں کی بنیاد پر نئی معنویت دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر فارسی زبان کا لفظ ''زلف'' ہے۔ روایتی شعرا نے اس لفظ کو محبوب کے کاکل، گیسو اور کانوں کے قریب لٹکتی ہوئی لٹوں سے تعبیر کیا ہے۔ کہیں کہیں اس کو بمعنیِ دام، پھندہ اور جال بھی باندھا گیا ہے لیکن غالب کے ہاں اس لفظ کے قدیم و جدید کئی منفرد مفہوم تراشے گئے ہیں۔ مثلاً: نقاب اور پردے کے معنوں میں:

منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا[۳۳]

بمعنی گرفتاری اور قید:

خانہ زادِ زلف ہیں، زنجیر سے بھاگیں گے کیوں
ہیں گرفتارِ وفا، زنداں سے گھبرائیں کے کیا[۳۴]

منزلِ مقصود تک رسائی:

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک[۳۵]

زلف بمعنی وجہِ قرار اور نظرِ التفات:

نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں[۳۶]

شبِ فراق کی سیاہی اور سانپ کی سی درازی:

کٹے تو شب کہیں کاٹے تو سانپ کہلاوے
کوئی بتاؤ کہ وہ زلفِ خم بہ خم کیا ہے[۳۷]

اندھیرے کا راج ہونا:

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
زلف کی پھر سرشتہ داری ہے[۳۸]

محبوب کی زلفِ دراز اور مشک بار زلفیں:

یاں تلک میری گرفتاری سے وہ خوش ہے کہ مَیں
زلف گر بن جاؤں تو شانے میں الجھا دے مجھے[۳۹]

جس جا نسیمِ شانہ کشِ زلفِ یار ہے
نافہ دماغِ آہوئے دشتِ تتار ہے[۴۰]

غالب نے غزل کے روایتی علائم و رموز کو جدت اور روایت سے ہم آہنگ کر کے نئے معنوی امکانات متعارف کروائے ہیں۔ چند مفرد الفاظ اور علامات کا استعمال دیکھیے: ''آنکھ'' آلۂ بصارت ہے۔ شاعری میں اس لفظ کو بہت استعمال کیا گیا ہے لیکن غالب نے یہاں بھی جدت سے کام لیتے ہوئے اس لفظ سے نئے معنی کشید کیے ہیں۔ مثلاً آنکھ بمعنی آگہی اور حقیقت سے پردہ اٹھنا:

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا[۴۱]

''آنکھیں دکھانا'' بطور محاورہ یعنی نفرت اور غضب کا اظہار:

منہ نہ دکھلاوے، نہ دکھلا، پر بہ اندازِ عتاب
کھول کر پردہ ذرا آنکھیں ہی دکھلا دے مجھے[۴۲]

غالب دوسری زبانوں کے الفاظ اور اصوات کو اردو زبان کے مزاج سے ہم آہنگ کر کے ان کو زبان کا حصہ بنا دیتے ہیں مثلاً:

اسامی: یہ لفظ اردو میں واحد استعمال ہوتا ہے اور گاہک و خریدار، جس سے سودا طے ہونا ہو، جسے ادھار دیا ہوا ہو وغیرہ معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ اس کی جمع 'اسامیاں' مستعمل ہے۔ غالب نے اردو روایت کے مطابق اس لفظ کو بطورِ واحد ہی استعمال کیا ہے اور معنی بھی اردو روایت کے مطابق اخذ کیے ہیں:

حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ، اے آرزو خرامی
دل جوشِ گریہ میں ہے ڈوبی ہوئی اسامی[۴۳]

احوال: حال کی جمع ہے۔ غالب نے اردو زبان کے داخلی مزاج کو مدنظر رکھتے ہوئے اس لفظ کو بطورِ واحد استعمال کیا ہے:

غالب ترا احوال سنا دیں گے ہم ان کو
وہ سن کے بلالیں، یہ اجارا نہیں کرتے[۴۴]

ریختہ: فارسی زبان میں گری ہوئی اور بکھری ہوئی چیز کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اردو میں اس کے معنی کچا مسالہ اور ریت، مٹی وغیرہ سے بھرنا ہے۔ اردو زبان کو بھی ''ریختہ'' کا نام دیا گیا ہے۔ غالب بھی اس لفظ کو انھی معنوں میں برتتے ہیں:

جو یہ کہے کہ ریختہ کیوں کر ہو رشکِ فارسی
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کر اسے سنا کہ یوں[۴۵]

شادی: فارسی زبان کا لفظ ہے اور اس کے معنی خوشی اور شادمانی کے ہیں۔ اردو میں یہ لفظ شادی بیاہ کی تقریبات کے اظہار کے لیے برتا جاتا ہے۔ غالب کے ہاں اس لفظ کا استعمال دیکھیے:

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی، نغمۂ شادی نہ سہی[۴۶]

صاحب: عربی زبان میں اس لفظ کا استعمال مالک، آقا اور صاحبِ اختیار شخص کے لیے ہوتا ہے لیکن غالب نے اس لفظ کو محبوب کی ذات کے لیے استعمال کیا ہے:

آئینہ دیکھ اپنا سامنہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا[۴۷]

قیامت: عربی زبان کا لفظ ہے اور ہر حال میں قائم ہونے والی مجلس یعنی یومِ حساب کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ غالب نے اس لفظ کو اردو میں نئے معنوں سے ہم آہنگ کیا ہے:

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا[۴۸]
اُس فتنہ خو کے در سے اب اٹھتے نہیں اسدؔ
اس میں ہمارے سر پہ قیامت ہی کیوں نہ ہو[۴۹]

لوح: عربی میں اس لفظ کے معنی تختی کے ہیں، لوحِ محفوظ وہ تختی ہے جس میں کائنات کی تقدیر پہلے ہی لکھی جا چکی ہے۔ اردو زبان میں یہ لفظ سنگ میل اور قبروں کے کتبوں پر لکھی ہوئی تحریر کے معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ کتاب کا سرورق جس پر کتاب کا نام وغیرہ تحریر ہو، اسے بھی لوح کہتے ہیں۔ غالب لوحِ محفوظ کے بجائے ''لوحِ جہاں'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں:

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرّر نہیں ہوں میں[۵۰]

اختر: فارسی زبان کا لفظ ہے اور ستارہ و سیارہ کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ غالب نے اس لفظ کو متعدد نئے مفاہیم عطا کیے ہیں:

کیوں اندھیری ہے شبِ غم ہے بلاؤں کا نزول
آج ادھر ہی کو رہے گا دیدۂ اختر کھلا[۵۱]

تحریر: عربی زبان کا یہ لفظ لکھاوٹ اور تصنیف و تالیف کے حوالے سے برتا جاتا ہے لیکن غالب مطلعِ سرِ دیوان میں اس لفظ کو مصوری کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا[۵۲]

زکوٰۃ: یہ عربی لفظ مال کا وہ چالیسواں حصہ ہے جو ہر صاحبِ نصاب راہِ خدا میں مستحقین کو ادا کرتا ہے۔ غالب نے اس لفظ کو اضافت کے ذریعے ایک نئے مفہوم میں برتا ہے، یعنی:

زکاتِ حُسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغِ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا[۵۳]

آفت: ظلم، دکھ، مصیبت اور عذابِ الٰہی وغیرہ کے معنوں میں لیا جاتا ہے لیکن غالب نے اس عربی الاصل لفظ کو اپنے بے قرار دل کے لیے بطورِ استعارہ استعمال کیا ہے:

میں اور اک آفت کا ٹکڑا وہ دلِ وحشی کہ ہے
عافیت کا دشمن ، اور آوارگی کا آشنا[۵۴]

غالب کے پختہ تہذیبی شعور نے دخیل الفاظ کو اپنانے سے پہلے انھیں اپنی ثقافت اور لسانی روایات سے بھرپور مطابقت دینے کی کوشش کی ہے کہ ذرا اجنبیت محسوس نہیں ہوتی اور زبان کا دامن غیر محسوس انداز میں وسیع ہوتا دکھائی دیتا ہے۔

اسم...فعل...حرف

اکیلا بامعنی لفظ کلمہ کہلاتا ہے جب کہ دو یا دو سے زائد بامعنی لفظوں کا مجموعہ کلام کہلاتا ہے۔ کلمہ کی تین اقسام ہیں یعنی:

۱۔ اسم
۲۔ فعل
۳۔ حرف

اسم وہ کلمہ ہے جو کسی شخص یا جگہ یا چیز کے نام کو ظاہر کرے، فعل میں کسی کام کا کرنا یا ہونا ظاہر ہوتا ہے جبکہ حرف وہ مختصر لفظ ہے جو اکیلا تو کوئی معنی نہ دے مگر دوسرے الفاظ کو ملانے، ربط پیدا کرنے اور بامعنی بنانے میں مدد دے۔ مولوی عبدالحق لوازمِ اسم کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہر اسم میں خواہ وہ کسی قسم کا ہو، چند خصوصیتوں کا پایا جانا لازم ہے؛ مثلاً وہ واحد ہو گا یا جمع، مذکر ہو گا یا مؤنث، وہ خود کسی کام کا کرنے والا ہو گا یا دوسرے کے کام کا اثر اس پر ہو گا۔ چونکہ یہ باتیں ہر اسم میں لازمی طور سے پائی جاتی ہیں اس لیے ہم نے ان کا نام لوازم اسم رکھا ہے۔ یہ تین ہیں:

۱۔جنس ۲۔تعداد ۳۔حالت[۵۵]

جنس سے مراد اسما کی تذکیر و تانیث ہے، تعداد کا تعلق ان کے واحد یا جمع ہونے سے ہے جبکہ بلحاظِ معنی اسم کی حالتیں فاعلی، مفعولی، ندائی، خبری اور اضافی وغیرہ ہیں۔

کسی بھی فن کار کے اسلوبیاتی امتیازات کا مطالعہ کرتے ہوئے صرفی و نحوی پہلوؤں کو بھی مدنظر رکھا جاتا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

''صرفیات (Morphology) اور نحویات (Syntax) میں یوں تو ہر اس چیز کی اہمیت ہے جس سے صاحبِ تخلیق کا اختصاص ثابت ہو، لیکن اسم اور فعل کی مرکزیت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ الفاظ کی سب سے بڑی دو شقیں اسم اور فعل ہی ہیں۔ افلاطون اور ارسطو نے تو اصل اجزائے کلام مانا ہی اسم اور فعل کو ہے اور اس حد تک کہ بعد میں پلوٹارچ کو اس کا دفاع پیش کرنا پڑا... ہماری لفظیات کا وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے وہ اسم اور تعلیقاتِ اسم ہی سے متعلق ہیں...''[۵۶]

ہر زبان میں اسما اور افعال کا تناسب اس کے لسانی مزاج کے ساتھ ساتھ کم یا زیادہ ہوتا رہتا ہے۔ نیز وہ بات جو اسمیہ طور پر کہی جا سکتی ہے اس کو فعلیہ انداز سے بھی کہا جا سکتا ہے اور اس سے اسلوب میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ اسمیت سے فعلیت کی طرف آتے ہوئے جملے کی پوری ساخت تبدیل ہو جاتی ہے۔ فعل کے در آنے سے حروفِ جار اور ظرف و تمیز بھی کلمے میں آ جاتے ہیں اور تمام نحوی مناسبتوں پر بھی اثر پڑتا ہے۔ اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔[۵۷]

ڈاکٹر نارنگ اسم اور فعل کا تقابلی تجزیہ کرتے ہوئے درج ذیل نتائج کی نشان دہی کرتے ہیں:

الف: اسما بذاتہ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں، خواہ وہ کتنے ہی بلند آہنگ اور پُرشکوہ کیوں نہ ہوں، جبکہ افعال میں تازہ کاری کے عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔

ب: فعلیت (Verbalisation) سے ترسیلِ معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے۔

ج: اسمیت (Nominalization) میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے امکانات لامحدود ہیں اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

د: اسمیت بول چال کی زبان کی ضد ہے۔ اس سے ایک غیر شخصی اور آسمانی لہجہ پیدا ہوتا ہے جسے آفاقی بھی کہا جا سکتا ہے۔

ہ: فعلیت زیادہ پُرتاثیر ہے۔

و: سچے فعلیہ اسلوب کی تخلیق سچے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہ داری اور معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔[۵۸]

غالب کی اسلوبیات میں اسم اور فعل دونوں کا کامیاب ملاپ نظر آتا ہے۔ ان کی غزل کی اسمیت بول چال کی زبان نہیں بلکہ آفاقی اندازِ نظر کی عکاس ہے جبکہ کلام کی تہ داری اور معنی آفرینی فعلیہ اسلوب کی مرہونِ منّت ہے۔

غالب کے کلام میں بیشتر جو اسماو اعلام استعمال ہوئے ہیں انھیں روایتی تلمیحات سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً آدم، ابراہیم، امیر حمزہ، ایوب، خسرو پرویز، جمشید، جام جم، جبریل، رضوان، روح القدس، زلیخا، سلیمان، سکندر، عیسیٰ، فرہاد، فرعون، لیلیٰ، موسیٰ، منصور، مجنوں، مانی، نمرود، یوسف، یعقوب وغیرہ۔ چند منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے:

آدم: نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن
بڑے بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے ۵۹

لیلیٰ مجنوں: عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے ۶۰

شیریں فرہاد: ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال اچھا ہے ۶۱

خسرو، فرہاد: عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب
ہم کو تسلیم نکونامئی فرہاد نہیں ۶۲

زلیخا: سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں ۶۳

یعقوبؑ اور یوسفؑ: قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں ۶۴

عیسیٰؑ: لبِ عیسیٰ کی جنبش کرتی ہے گہوارہ جنبانی
قیامت کشتۂ لعلِ بتاں کا خوابِ سنگیں ہے ۶۵

اورنگِ سلیمان: اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک
اعجازِ مسیحا: اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے ۶۶

نمرود: کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا ۶۷

کوہِ طور: کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی ۶۸

خضر علیہ السلام و سکندر:
کیا کیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہنما کرے کوئی ۶۹؎

حمزہ کا قصہ:
ہر بُنِ مُو سے دمِ ذکر نہ ٹپکے خونناب
حمزہ کا قصّہ ہوا عشق کا چرچا نہ ہوا ۷۰؎

منصور:
قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں ۷۱؎

طغرل و سنجر:
ملک کے وارث کو دیکھا خلق نے
اب فریبِ طُغرل و سنجر کھلا ۷۲؎

یہ تمام تلمیحاتی اسما اسمِ معرفہ کی ذیل میں آتے ہیں۔ ان اسما کے علاوہ غالب کے یہاں بعض القاب، خطابات اور کنیت وغیرہ پر مبنی اشعار بھی مل جاتے ہیں جنھیں ہم اسمِ علم کی مختلف اقسام کے تحت ملاحظہ کر سکتے ہیں۔ مثلاً:

بُوتراب:
غالب ندیمِ دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغولِ حق ہوں بندگیِ بُوتراب میں ۷۳؎

ساقیِ کوثر:
بہت سہی غمِ گیتی شراب کیا کم ہے
غلامِ ساقیِ کوثر ہوں، مجھ کو غم کیا ہے ۷۴؎
کل کے لیے کر آج نہ خِسّت شراب میں
یہ سوئے ظن ہے ساقیِ کوثر کے باب میں ۷۵؎

شبیر:
غمِ شبیّر سے ہو سینہ یہاں تک لبریز
کہ رہیں خونِ جگر سے مری آنکھیں رنگیں ۷۶؎

روح القدس:
پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی
روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں ۷۷؎

رضواں:
کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی
گھر ترا خلد میں گر یاد آیا ۷۸؎

مجنوں:
میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسدؔ
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا ۷۹؎

کلامِ غالب میں کچھ اسما ایسے ہیں جن سے غالب قلبی وابستگی اور عقیدت کا رشتہ رکھتے ہیں۔ مثلاً حسن، حسینؓ، نظام الدین اولیا، امیر خسرو، بیدل، حافظ شیرازی، ناسخ، میرؔ، ظہوری، خفائی، عرفی، غزالی

اور حضرت علیؓ وغیرہ۔ منتخب اشعار بطور حوالہ دیکھیے:

امامِ ظاہر و باطن، امیرِ صورت و معنی
علی، ولی، اسداللہ جانشینِ نبیؐ ہے[۸۰]

ملے دو مرشدوں کو قدرتِ حق سے ہیں دو طالب
نظام الدین کو خسرو، سراج الدین کو غالب[۸۱]

وحشتؔ و شیفتہؔ اب مرثیہ کہویں شاید
مر گیا غالبِ آشفتہ نوا، کہتے ہیں[۸۲]

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے، بقولِ ناسخ
"آپ بے بہرہ ہے، جو معتقدِ میرؔ نہیں"[۸۳]

ہوں ظہوری کے مقابل میں خفائی غالب
میرے دعوے پہ یہ حجّت ہے کہ "مشہور نہیں"[۸۴]

ع: شمع ساں ہو جائے قطِ خامۂ بہزاد گل[۸۵]

معاصرین و ممدوحین کے اسما سے منسوب شعری حوالے ملاحظہ کیجیے:

نیّر:
مجھ سے تمھیں نفرت سہی، نیّر سے لڑائی
بچّوں کا بھی دیکھا نہ تماشا کوئی دن اور[۸۶]

عارفؔ:
ہاں اے فلکِ پیر جواں تھا ابھی عارف
کیا تیرا بگڑتا، جو نہ مرتا کوئی دن اور[۸۷]

میرزا یوسف:
دی مرے بھائی کو حق نے از سرِ نو زندگی
میرزا یوسف ہے غالب! یوسفِ ثانی مجھے[۸۸]

علائی:
مجھ سے غالب! یہ علائی نے غزل لکھوائی
ایک بے داد گرِ رنج فزا اور سہی[۸۹]

تجمل حسین خاں:
دیا ہے خلق کو بھی، تا اسے نظر نہ لگے
بنا ہے عیش تجمل حسین خاں کے لیے[۹۰]

مقامات کے اسما اور دیگر اعلام میں الور، بے ستون، بدخشاں، جمنا، حجرِ اسود، نل و دمن، کشمیر، کلکتہ، نجف، نخشب، ہند اور ہندوستان کے اسما قابلِ ذکر ہیں۔ مثلاً:

نخشب: چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دست قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا ۹۱

نل ودمن: ہوا ہے کاٹ کے چادر کو ناگہاں غائب
اگرچہ زانوئے نل پر رکھے دمن تکیہ ۹۲

نجف: شمع ہو تو بزم میں جا پاؤں غالب کی طرح
بے محل اے مجلس آرائے نجف جلتا ہوں میں ۹۳

کعبہ: کعبے کس منہ سے جاؤ گے غالب
شرم تم کو مگر نہیں آتی ۹۴

گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی ۹۵

خُلد: نہ کھاتے گیہوں، نکلتے نہ خُلد سے باہر
آدم جو کھاتے حضرتِ آدم یہ بیسنی روٹی ۹۶

ارم: جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں اِرم دیکھتے ہیں ۹۷

پنجاب/میکلوڈ کرتا ہے چرخ روز بہ صد گونہ احترام
فرماں روائے کشورِ پنجاب کو سلام
جم رتبہ میکلوڈ بہادر کہ وقتِ رزم
ترک فلک کے ہاتھ سے وہ چھین لیں حسام ۹۸

کشمیر: میؔر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں ۹۹

کلکتہ: کلکتے کا جو ذکر کیا تُو نے ہم نشیں
اک تیر میرے سینے پہ مارا کہ ہائے ہائے ۱۰۰

ہندوستان: بیٹھا ہے جو کہ سایۂ دیوارِ یار میں
فرماں روائے کشورِ ہندوستان ہے ۱۰۱

لکھنؤ: لکھنؤ آنے کا باعث نہیں کھلتا یعنی
ہوسِ سیر و تماشا، سو وہ کم ہے ہم کو ۱۰۲

دِلّی: ہے اب اس معمورے میں قحطِ غمِ الفت اسدؔ
ہم نے یہ مانا کہ دلّی میں رہیں، کھائیں گے کیا ۱۰۳

کلامِ غالب میں اسمائے خاص کی ان عمومی حالتوں اور قسموں کے علاوہ عربی و فارسی زبان سے اسما اردو میں مستعار لینے کا رجحان بھی ملتا ہے لیکن اس جدت کے ساتھ کہ جو عربی و فارسی اسما اپنائے گئے ہیں انھیں اردو زبان کے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ کرنے کی پوری کوشش کی گئی ہے۔ غالب کے ہاں فارسی مرکب صفات سے اسما اور فعلی حالتیں بنانے کا رجحان زیادہ نمایاں ہے۔

اس ضمن میں درج ذیل مصرعے ملاحظہ کیجیے:

کدہ۔ حیرت کدہ: اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز ۱۰۴

آتش کدہ: آتش کدہ ہے سینہ مرا رازِ نہاں سے ۱۰۵

صنم کدہ: پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے ۱۰۶

میکدہ: جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید ۱۰۷

خانہ۔ بت خانہ: مَرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو ۱۰۸

قمار خانہ: ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق ۱۰۹

میخانہ: بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے ۱۱۰

غم خانہ: میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی ۱۱۱

ماتم خانہ: چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمعِ ماتم خانہ ہم ۱۱۲

زنداں خانہ: جانتے ہیں سینۂ پُر خوں کو زنداں خانہ ہم ۱۱۳

داں۔ رازداں: بن گیا رقیب آخر، تھا جو رازداں اپنا ۱۱۴

نمک داں: سامانِ صد ہزار نمک داں کیے ہوئے ۱۱۵

راہ۔ خارِ راہ: خارِ راہ کو ترے ہم مہرِ گیا کہتے ہیں ۱۱۶

فرشِ راہ: حضرتِ ناصح گر آئیں دیدہ و دل فرشِ راہ ۱۱۷

فارسی مرکب صفات سے ترکیب پانے والے اسمائے فاعل درج ذیل مصرعوں کی صورت میں ملاحظہ کیجیے:

آموز۔ نوآموز: اے☆ نوآموزِ فنا ہمتِ دشوار پسند ۱۱۸

اندیش۔ ناعاقبت اندیش: اے دلِ ناعاقبت اندیش ضبطِ شوق کر ۱۱۹

بر۔ نامہ بر: ہو لیے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ ۱۲۰

باز۔ شاہد باز: اے دریغا! وہ رندِ شاہد باز ۱۲۱

☆ بعض نسخوں میں "اے" کی جگہ "ہے" اور بعض میں "تھی" بھی چھپا ہے۔

گنجفہ باز:	محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال ۱۲۲؎
پوش ۔ سیہ پوش:	شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد ۱۲۳؎
پرست ۔ آتش پرست:	آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے ۱۲۴؎
پرست ۔ خدا پرست:	ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا سہی ۱۲۵؎
فروش ۔ گل فروش:	دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے ۱۲۶؎
فروز ۔ دل فروز:	جب وہ جمالِ دل فروز، صورتِ مہرِ نیم روز ۱۲۷؎
فام ۔ گلفام:	آسماں سے بادۂ گلفام گو برسا کرے ۱۲۸؎
نیلی فام:	گنبدِ تیز گردِ نیلی فام ۱۲۹؎
نشیں ۔ ہم نشیں:	کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں ۱۳۰؎
پرداز ۔ نوا پرداز:	چشمِ خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے ۱۳۱؎
آزار ۔ لذتِ آزار:	ہم کو حریصِ لذّتِ آزار دیکھ کر ۱۳۲؎
چیں ۔ نکتہ چیں:	نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے ۱۳۳؎
رُبا ۔ طاقت رُبا:	یہ کافر فتنۂ طاقت رُبا کیا ۱۳۴؎
ساز ۔ چارہ ساز:	کوئی چارہ ساز ہوتا، کوئی غم گسار ہوتا ۱۳۵؎
پردہ ساز:	نے گلِ نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز ۱۳۶؎
خیز ۔ نوخیز:	رنگ میں سبزۂ نوخیز مسیحا کہیے ۱۳۷؎
گیر ۔ عناں گیر:	آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا ۱۳۸؎
فشانی:	شرارِ سنگ نے تربت پہ میری گل فشانی کی ۱۳۹؎

لاحقوں سے بننے والے مرکبات میں غالب اکثر کسی لفظ کے آخر میں کسی فارسی مصدر کا اضافہ کر دیتے ہیں جس سے ایک نیا مرکب لفظ وجود میں آتا ہے۔ کلامِ غالب کی یہ صرفیاتی روش زبان و بیان کی ترقی اور وسعت کی آئینہ دار ہے۔

اسمِ صفت:

صفت کو اسم کا تابع کہا گیا ہے اور صفاتی الفاظ کسی اسم کی حالت، کیفیت یا موجودہ صورت کو ظاہر کرتے ہیں۔ وہ اسم کے معنی میں تحدید پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً لمبا آدمی کہنے سے عام آدمی کے معنی میں تحدید پیدا ہوتی ہے۔ اردو زبان میں صفت اسم سے قبل آتی ہے جب کہ عربی و فارسی میں صفت کا مقام اسم کے بعد آتا ہے۔ مثلاً عربی میں خوب صورت آدمی کو "رجل حَسن" اور فارسی میں "مردِ جمیل" کہیں گے۔

اردو کی اکثر صفات مشتق ہوتی ہیں۔ یہ تکملۂ خبر کے طور پر بھی آتی ہیں مثلاً ''احمد بیمار ہے'' کوصفتِ خبری کہتے ہیں۔ اردو میں صفت اسم کی طرح معنوی قسم بھی ہے اور ہیئتی بھی۔ صفت اردو جملوں میں اپنی ہیئت اور مقام سے پہچانی جاتی ہے۔ صفت کی مندرجہ ذیل معنوی قسمیں قابلِ ذکر ہیں:

۱۔ صفتِ ذاتی۔

۲۔ صفتِ عددی ومقداری۔

۳۔ صفتِ ضمیری۔

۴۔ صفتِ نسبتی۔

۵۔ صفتِ تشدیدی وغیرہ۔[۱۴۰]

غالب نے اپنی شاعری میں اسمائے صفات کا استعمال روایتی شعری روش سے ہٹ کر کیا ہے۔ ان کا یہ اسلوبیاتی رویہ عصرِ جدید سے قریب تر محسوس ہوتا ہے۔ ذیل میں مختلف اسمائے صفات کی جدت بصورتِ اشعار ملاحظہ کیجیے:

صفتِ ذاتی:

صفتِ ذاتی جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، کسی شخص یا شے کی ذاتی خوبی یا برائی کی ترجمانی کرتی ہے۔ درج ذیل اشعار میں اسمِ صفتِ ذاتی کی کارفرمائی دیکھیے:

اے دلِ ناعاقبت اندیش ضبطِ شوق کر
کون لاسکتا ہے تابِ جلوۂ دیدارِ دوست[۱۴۱]

یہ لاشِ بے کفن اسدِ خستہ جاں کی ہے
حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا[۱۴۲]

وہ بدخو اور میری داستانِ عشق طولانی
عبارت مختصر قاصد بھی گھبرا جائے ہے مجھ سے[۱۴۳]

یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے
کہ غیر جلوۂ گل رہ گزر میں خاک نہیں[۱۴۴]

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ وعشوہ و ادا کیا ہے؟[۱۴۵]

حسنِ بے پروا، خریدارِ متاعِ جلوہ ہے
آئنہ زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ ہے[۱۴۶]

نہ شعلے میں یہ کرشمہ، نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تند خو کیا ہے[۱۴۷]

اُور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے[۱۴۸]

غیر یوں کرتا ہے میری پرسش اس کے ہجر میں
بے تکلف دوست ہو جیسے کوئی غم خوار دوست[۱۴۹]

حسد سے دل اگر افسردہ ہے، گرمِ تماشا ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو[۱۵۰]

صفتِ عددی ومقداری:

صفتِ عددی ومقداری میں بالترتیب کسی شے کی تعداد اور مقدار کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں:

۱۔ عددِ معیّن، جس میں ایک مخصوص تعداد کی نمائندگی کی جاتی ہے۔ مثلاً: دو، تین، چار وغیرہ۔
۲۔ عددِ غیر معیّن جیسے بعض، کچھ، چند وغیرہ۔

کلامِ غالب میں صفتِ عددی ومقداری کی معیّن اور غیر معیّن امثال بکثرت موجود ہیں۔ مثلاً:

یک ذرّہ زمیں نہیں بے کار باغ کا
یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا[۱۵۱]

تھی وہ اک شخص کے تصوّر سے
اب وہ رعنائیِ خیال کہاں[۱۵۲]

ہم سے کھل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کے عذرِ مستی ایک دن[۱۵۳]

مَیں اور صد ہزار نوائے جگر خراش
تُو اور ایک وہ نشنیدن کہ کیا کہوں[۱۵۴]

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا[۱۵۵]

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا[۱۵۶]

تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور[۱۵۷]

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اُٹھایئے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اُٹھایئے[۱۵۸]

مۓ عشرت کی خواہش ساقیٔ گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی[۱۵۹]

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد
جانتے ہیں سینۂ پُرخوں کو زنداں خانہ ہم[۱۶۰]

صفتِ مقداری:

- سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں[۱۶۱]
- کتنے شیریں ہیں ترے لب کہ رقیب[۱۶۲]
- کوئی ویرانی سی ویرانی ہے[۱۶۳]
- پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی[۱۶۴]
- مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے[۱۶۵]
- کوئی ویرانی سی ویرانی ہے[۱۶۶]
- رہا گر کوئی تاقیامت سلامت[۱۶۷]
- اس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا[۱۶۸]
- بہت سہی غمِ گیتی شراب کیا کم ہے[۱۶۹]
- ہوئی مدت کہ غالب مر گیا پر یاد آتا ہے[۱۷۰]

صفتِ ضمیری:

جب ضمیرِ اشارہ اسم کے ساتھ آ کر اس کے مدلول کے معنی میں تحدید کرے تو یہ ضمیر صفت کا وظیفہ انجام دیتی ہے۔ اسے صفتِ ضمیری کہتے ہیں، جیسے یہ کتاب، وہ آدمی وغیرہ۔ ۱۷۱

کلامِ غالب میں صفتِ ضمیری کی چند امثال ملاحظہ کیجیے:

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں ۱۷۲

وہ فراق اور وہ وصال کہاں
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں ۱۷۳

تھی وہ اک شخص کے تصوّر سے
اب وہ رعنائیِ خیال کہاں ۱۷۴

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اٹھیے بس اب کہ لذّتِ خوابِ سحر گئی ۱۷۵

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے ۱۷۶

وہ حلقہ ہائے زلف کمیں میں ہیں اے خدا
رکھ لیجو میرے دعویِ وارستگی کی شرم ۱۷۷

مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم!
تو نے وہ گنج ہائے گراں مایہ کیا کیے ۱۷۸

یہ رات بھر کا ہے ہنگامہ سحر ہونے تک
رکھو نہ شمع پر اے اہلِ انجمن تکیہ (۱۷۹)

یہ غزل اپنی مجھے جی سے پسند آتی ہے آپ
ہے ردیفِ شعر میں غالب زبس تکرارِ دوست ۱۸۰

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے اس کا دشمن آسماں کیوں ہو ۱۸۱

یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے
وگرنہ خوفِ بدآموزیِ عدو کیا ہے[۱۸۲]

تنگیٔ دل کا گلہ کیا یہ وہ کافر دل ہے
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا[۱۸۳]

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں!
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟[۱۸۴]

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں[۱۸۵]

صفتِ تشدیدی:

وہ صفت جو صفتِ ذاتی میں شدّت یا تخفیف کا اظہار کرے؛ جیسے کافی، بہت، نہایت، بڑا، کہیں زیادہ وغیرہ۔ صفتِ تشدیدی کے ساتھ صفتِ ذاتی کا ہونا ضروری ہے:[۱۸۶]

میں بھی رک رک کے نہ مرتا جو زباں کے بدلے
دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غم خوار کے پاس[۱۸۷]

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے[۱۸۸]

وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے
جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں[۱۸۹]

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا[۱۹۰]

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی
وائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے[۱۹۱]

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے [۱۹۲]

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مےِ گلفام ، بہت ہے [۱۹۳]

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے [۱۹۴]

ضمائر کا بیان:

اسم کی جگہ استعمال ہونے والے الفاظ ضمیر کہلاتے ہیں۔ جیسے مَیں ، ہم، تُو، تم، آپ، وہ، انھیں ضمائرِ شخصی کہتے ہیں۔ جس اسم کے لیے ضمیر استعمال ہو وہ اسم اس ضمیر کا مرجع کہلاتا ہے۔ اردو میں ضمیرِ متکلم واحد کی جگہ اسم عام کا بھی استعمال ہوتا ہے، جیسے ''بندہ نہیں جانتا'' میں نہیں جانتا، فدوی کو علم نہیں یعنی مجھے علم نہیں یا جیسے غالب کے قصیدے کا شعر ہے:

آپ کا بندہ اور پھروں ننگا!
آپ کا نوکر اور کھاؤں ادھار! [۱۹۵]

ضمیرِ متکلم اُس ضمیرِ شخصی کو کہتے ہیں جو بولنے والا اپنے لیے استعمال کرے، جیسے میں اور ہم وغیرہ۔

ضمیر حاضر یا مخاطب سامع کے لیے استعمال ہوتی ہے، مثلاً تُو (واحد) تم (جمع) وغیرہ۔

ضمیرِ غائب وہ ضمیرِ شخصی ہے جو اس شخص یا چیز پر دلالت کرنے والے اسم کے عوض استعمال ہوتی ہے جو موضوعِ گفتگو ہے۔ معنوی سطح پر ضمیرِ غائب شخصی کے ساتھ ساتھ غیر شخصی بھی ہوتی ہے یعنی یہ ضمیرِ بے جان چیزوں پر دلالت کرنے والے اسم کے عوض بھی استعمال ہوتی ہے لیکن یکسانیت کے پیشِ نظر اسے ضمیرِ شخصی ہی کہا جاتا ہے۔ غالب کی شاعری میں ضمائر کا استعمال بہت اہم ہے۔ اس اشاراتی انداز سے شاعری کا مرتبہ بلند ہوتا ہے، بقولِ جیلانی کامران:

> ''شاعری اور خاص طور پر عظیم شاعری میں اشاروں کے پیغامات کا سراغ بہت ضروری ہوتا ہے اور ہماری روایت میں ایسے اشارے ضمائر (ضمیروں) کے ذریعے رونما ہوتے ہیں.....'' [۱۹۶]

ضمائرِ شخصی پر مبنی درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

۱۔ متکلم: مَیں ...ہم:

مَیں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر میں نے کی تھی توبہ ، ساقی کو کیا ہوا تھا [۱۹۷]

چھوڑوں گا نہ میں اُس بتِ کافر کو پوجنا
گو خلق نہ چھوڑے مجھے کافر کہے بغیر ۱۹۸

حالِ دل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی
ہم نے بارہا ڈھونڈا، تم نے بارہا پایا ۱۹۹

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا ۲۰۰

میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے چھوٹوں
وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا ۲۰۱

کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کیجے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا ۲۰۲

اُس کی امّت میں ہوں میں، میرے رہیں کیوں کام بند
واسطے جس شہ کے غالب! گنبدِ بے در کھلا ۲۰۳

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب!
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے ۲۰۴

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر!
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے ۲۰۵

مخاطب: تُو... تم:

کرتا ہے بسکہ باغ میں تُو بے حجابیاں
آنے لگی ہے نکہتِ گل سے حیا مجھے ۲۰۶

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تُو کیا ہے
تمھی کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟ ۲۰۷

تُو دوست کسی کا بھی ستم گر نہ ہوا تھا
اَوروں پہ ہے وہ ظلم کہ مجھ پر نہ ہوا تھا ۲۰۸

تم سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلہ
اس میں کچھ شائبۂ خوبیِ تقدیر بھی تھا ۲۰۹

تُو مجھے بھول گیا ہو تو پتہ بتلا دوں
کبھی فتراک میں تیرے کوئی نخچیر بھی تھا ۲۱۰

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے
لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور ۲۱۱ۓ
تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور ۲۱۲ۓ
تُو اور آرائشِ خمِ کاکل
مَیں اور اندیشہ ہائے دور دراز☆☆ ۲۱۳ۓ
ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن
خاک ہو جائیں گے ہم، تم کو خبر ہونے تک ۲۱۴ۓ

ضمیرِ تعظیمی: احترام کے اظہار کے لیے ضمیرِ مخاطب و غائب شخصِ واحد کے لیے بھی تعداد جمع میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً واحد اور جمع دونوں صیغوں کے لیے 'آپ' کا استعمال وغیرہ۔ مثلاً:

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے، تم نے کیا مزا پایا ۲۱۵ۓ
ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا ۲۱۶ۓ
وائے دیوانگیِ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا ۲۱۷ۓ
بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور کب تلک
ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرمائیں گے ''کیا'' ۲۱۸ۓ
گھِستے گھِستے مٹ جاتا، آپ نے عبث بدلا
ننگِ سجدہ سے میرے، سنگِ آستاں اپنا ۲۱۹ۓ
چاہتے ہیں خوب رُویوں کو اسدؔ
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے ۲۲۰ۓ

ضمیرِ غائب۔ وہ

ناکامیِ نگاہ ہے برقِ نظارہ سوز
تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی ۲۲۱ۓ

☆☆ نسخۂ حمیدیہ، نسخۂ طباطبائی، نسخۂ حسرت موہانی نیز مہر بیخود اور نشتر جالندھری کے نسخوں میں ''دور و دراز'' چھپا ہے لیکن نسخۂ نظامی، نسخۂ عرشی اور نسخۂ مالک رام میں ''دور دراز'' ہی ملتا ہے۔ 'دور دراز' بلا عطف صحیح فارسی ترکیب ہے۔

وہ آ کے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
ولے مجھے تپشِ دل ، مجالِ خواب تو دے ۲۲۲

یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور ۲۲۳

میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے چھوٹوں
وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا ۲۲۴

لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ و نام ہے
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں ۲۲۵

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں ۲۲۶

ہے وہ غرورِ حسن سے بیگانۂ وفا
ہرچند اس کے پاس دلِ حق شناس ہے ۲۲۷

ضمیرِ اشارۂ قریب ''یہ'' اور ضمیرِ اشارۂ بعید ''وہ'':

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے ، یہی انتظار ہوتا ۲۲۸

وہ سبزہ زار ہائے مطرا کہ ہے غضب
وہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے ۲۲۹

سر پر ہجومِ دردِ غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے ۲۳۰

مزے دل میں ہے غالب شوقِ وصل و شکوۂ ہجراں
خدا وہ دن کرے جو اُس سے میں یہ بھی کہوں وہ بھی ۲۳۱

ضمیرِ اضافی:

وہ ضمیر جو ملکیت یا تعلق کو ظاہر کرے جیسے میرا، تیرا، ہمارا، آپ کا، اس کا، ان کا وغیرہ:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا ۲۳۲

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا؟ ۲۳۳

بیگانگیِ خلق سے بے دل نہ ہو غالب
کوئی نہیں تیرا تو مری جان! خدا ہے ۲۳۴
واعظ نہ تم پیو ، نہ کسی کو پلا سکو
کیا بات ہے تمھاری شرابِ طہور کی ۲۳۵
آپ کا بندہ اور پھروں ننگا
آپ کا نوکر اور کھاؤں اُدھار ۲۳۶
ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پہ رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے ۲۳۷

ضمیرِ استفہام:

وہ ضمیر جو سوال پوچھنے کے لیے اسم کے عوض استعمال ہو؛ مثلاً کون اور کیا؟ وغیرہ:

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد ۲۳۸
پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا!
افسونِ انتظار ، تمنّا کہیں جسے ۲۳۹
غالب برا نہ مان جو واعظ برا کہے
ایسا بھی کوئی ہے؟ کہ سب اچھا کہیں جسے ۲۴۰

ضمیر موصولہ:

وہ ضمیر جو دو جملوں کو جوڑنے کا کام دے؛ مثلاً 'جو' اور 'وہ' وغیرہ:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا ۲۴۱
اب مَیں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تونے آئنہ تمثال دار تھا ۲۴۲
یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ تیرے دام کا
انتظارِ صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا ۲۴۳

متعلق فعل کے طور پر ضمائر کے استعمال میں بڑی وسعت ہے۔ اس سے معنوی سطح پر جملے میں گونا گوں تبدیلیوں کو جگہ دی جاسکتی ہے۔ بقولِ عصمت جاوید:

''ضمیر اسم کے عوض استعمال ہوتی ہے لیکن یہ اسم سے معنوی اور قواعدی دونوں اعتبار سے

مختلف ہے۔ معنوی سطح پر ضمیر کے استعمال میں بڑی وسعت ہے، جس سے اسم محروم ہے۔ ''میں''
دنیا کا ہر بولنے والا انسان ہے اور ''تو، تم، آپ'' ہر وہ شخص بن جاتا ہے جو جائے وقوع پر یا خیالی
دنیا میں موجود ہو۔ اسی طرح ہر وہ شخص یا چیز جو جائے وقوعہ پر موجود نہ ہو...قواعدی اعتبار سے اسمِ فاعل
یا مفعول ہونے کی حیثیت سے اردو جملے میں اپنی ہیئت نہیں بدلتا لیکن ضمیرِ فاعلی، ضمیرِ مفعولی اور
ضمیرِ اضافی میں ہیئتی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں .....''[۲۲۴]

کلامِ غالب کو قواعدِ زبان کے نادر استعمال بالخصوص ضمائر کے استعمال کی رنگارنگی کا دلکش نمونہ قرار دے سکتے ہیں۔

حروف کا بیان:

صرفی سطح پر کچھ الفاظ ایسے بھی ہوتے ہیں جن کے کوئی لغوی معنی نہیں ہوتے لیکن جملے کی ساخت میں ان کا قواعدی کردار بہت اہم ہوتا ہے اور یہ جملے کے دیگر الفاظ کے باہمی رابطے کے ضامن ہوتے ہیں۔ اردو قواعد میں انھیں حروف کہا جاتا ہے۔ حرف اگر رابطے کا کام سرانجام نہ دے تو جملے بے وزن اور بے جوڑ معلوم ہوتے ہیں۔ عصمت جاوید حروف کو ''ساخت نشان'' اور ''نشان گر'' کا نام دیتے ہیں۔ ان کی رائے میں:

''یہ ''نشان گر'' کسی زمانے میں تصریفی زبانوں کے پابند صرفیے رہے ہوں گے جو الفاظ کے
مادوں سے نکل کر رفتہ رفتہ مستقل الفاظ بن گئے اور اب جدید تحلیلی زبانوں میں جملوں کی ساخت
میں وہی کام انجام دیتے ہیں جو پابند صرفیے لفظ کے مادوں سے متصل ہو کر قدیم تصریفی زبانوں
میں ادا کرتے تھے ... چونکہ ان کے ذمے صرف قواعدی وظائف کی ادائیگی ہے اس لیے انھیں
تفاعلی الفاظ بھی کہا جاتا ہے۔''[۲۲۵]

حروف اجزائے کلام کے مابین پُل کا کردار ادا کرتے ہیں اور خود جامع معنی نہ رکھنے کے باوجود اسما و افعال کے ساتھ مل کر وفورِ معنی کا سبب بنتے ہیں۔ غالب حروف کی اہمیت سے کلی باخبر تھے۔ انھوں نے معنی آفرینی کے لیے ان کا استعمال ایسی جدت و ندرت سے کیا ہے کہ بعض اوقات ایک ہی حرف کے رنگارنگ استعمال سے نئے نئے معنی پیدا کیے ہیں۔ حرف کی کئی ایک اقسام ہیں۔ ذیل میں حروف کی چند مشہور اقسام کا تعارف اور کلام غالب میں ان کی کارفرمائی کا ایک اجمالی جائزہ پیش کیا جا رہا ہے۔

حروفِ جار:

حروفِ جار اسم کو دوسرے اسم کے ساتھ یا اسم کو فعل کے ساتھ ملانے کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ حروفِ جار میں درج ذیل حرفوں کا شمار ہوتا ہے: میں، سے، پر، تک، تلک، اوپر، لیے، واسطے، پیچھے، آگے، نیچے، اندر، باہر، درمیان، پاس، نزدیک، سوا، بجز، بعد وغیرہ۔ غالب نے ان حروف کا استعمال متعدد موقعوں پر کیا ہے اور ہر جگہ نئے معانی پیدا کیے ہیں مثلاً:

سے:
منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا [۲۴۶]
ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا مَیں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُرخار دیکھ کر [۲۴۷]
اَور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
ساغرِ جَم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے [۲۴۸]
فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے
متاعِ بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر [۲۴۹]

حرف ''سے'' کی کارفرمائی کے لیے درج ذیل مصرعے ملاحظہ کیجیے:

- برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم [۲۵۰]
- ترے سروقامت سے اک قدِ آدم [۲۵۱]
- نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن [۲۵۲]
- رونے سے اے ندیم ملامت نہ کر مجھے [۲۵۳]
- کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت [۲۵۴]
- پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی [۲۵۵]
- کس منہ سے شکر کیجیے اس لطفِ خاص کا [۲۵۶]
- آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا [۲۵۷]
- تن سے سوا فگار ہیں اس خستہ تن کے پاؤں [۲۵۸]
- حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو [۲۵۹]

میں:

- یاں ہجوم اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا [۲۶۰]
- تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ [۲۶۱]
- دھمکی میں مر گیا☆ جو نہ بابِ نبرد تھا [۲۶۲]
- باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر [۲۶۳]
- رات دن گردش میں ہیں سات آسماں [۲۶۴]
- قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن [۲۶۵]

☆ شارحین کے نزدیک وقفہ ''جو'' کے بجائے ''گیا'' کے بعد ہے۔

- تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے[۲۶۶]
- شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک[۲۶۷]
- حضور شاہ میں اہلِ سخن کی آزمائش ہے[۲۶۸]
- کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آجائے ہے مجھ سے[۲۶۹]
- اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے[۲۷۰]

پر:

- بات پرواں زبان کٹتی ہے[۲۷۱]
- دیکھوں اب مر گئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے[۲۷۲]
- مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں[۲۷۳]
- زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا[۲۷۴]
- ترے وعدے پر جیے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا[۲۷۵]
- آتا ہے مرے قتل کو پَر جوشِ رشک سے[۲۷۶]
- منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں[۲۷۷]

تک/تلک:

- جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم[۲۷۸]
- آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
- کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک[۲۷۹]
- یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا[۲۸۰]
- ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند[۲۸۱]
- مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام[۲۸۲]
- خاک ہوجائیں گے ہم تم کو خبر ہونے تک[۲۸۳]
- بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور کب تلک[۲۸۴]

آگے/پیچھے:

- وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذّتِ الم آگے[۲۸۵]
- آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی[۲۸۶]
- مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا ترے پیچھے
- تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے[۲۸۷]

واسطے:

- خدا کے واسطے داد اس جنون عشق کی دینا۲۸۸
- سیر کے واسطے تھوڑی سی جگہ اَور سہی۲۸۹
- حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے۲۹۰
- کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے۲۹۱

حروفِ علّت:

وہ حروف جو کسی بات کا سبب یا وجہ بیان کریں حروفِ علّت کہلاتے ہیں، یعنی: بس کہ، تا کہ، بنابریں، لہٰذا، کیونکہ، سو، کہ، اس واسطے وغیرہ۔ کلام غالب میں حروفِ علّت کا برمحل استعمال ملاحظہ کیجیے:

بسکہ:

ہے بس کہ ہر اک ان کے اشارے میں نشاں اور ۲۹۲
بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا ۲۹۳
ہیں بس کہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے ۲۹۴
بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا ۲۹۵

سو:

ایک جا حرفِ وفا لکھا تھا سو بھی مٹ گیا ۲۹۶
ہم نے چاہا تھا کہ مرجائیں سو وہ بھی نہ ہوا ۲۹۷
بھاگے تھے ہم بہت سو اسی کی سزا ہے یہ ۲۹۸

تا/تا کہ:

طاعت میں تا رہے نہ مے وانگبیں کی لاگ ۲۹۹
آئینہ تا کہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو ۳۰۰
تا نہ ہو مجھ کو زندگی دشوار ۳۰۱

حروفِ عطف:

جو حروف دو الفاظ کو جوڑیں یا دو سے زائد مرکب یا پیچیدہ جملوں کو جوڑیں حروفِ علّت کہلاتے ہیں۔ الفاظ کو آپس میں جوڑنے والے حروف ''اَور، بھی، کر'' وغیرہ جب کہ مرکب جملوں میں ''لیکن، اس لیے، پس، تو، پھر، کیا اور یا'' وغیرہ حروف لائے جاتے ہیں۔ حروفِ عطف کے ذیل میں درج ذیل مصرعے دیکھیے:

بھی:

- جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکہ کھائیں کیا[۳۰۲]
- نہ چھوڑی حضرتِ یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی[۳۰۳]
- بچوں کا بھی دیکھا نہ تماشا کوئی دن اور[۳۰۴]
- میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی[۳۰۵]
- میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں[۳۰۶]

تو:

- کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں[۳۰۷]
- دل تو دل، وہ دماغ بھی نہ رہا[۳۰۸]
- بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں[۳۰۹]
- آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں[۳۱۰]

اور / و:

- میں اور حظِ وصل، خدا ساز بات ہے[۳۱۱]
- یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں[۳۱۲]
- پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں[۳۱۳]
- یہ ہم جو ہجر میں دیوار و در کو دیکھتے ہیں[۳۱۴]
- لعل و زمرّد و زر و گوہر نہیں ہوں مَیں[۳۱۵]
- لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں[۳۱۶]

کر:

- رہیے پہ کر رہا ہوں قیاس اہلِ دہر کا[۳۱۷]
- ظلم کر ظلم! اگر لطف دریغ آتا ہو[۳۱۸]
- رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو[۳۱۹]
- دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا[۳۲۰]

حروفِ شرط و جزا:

شرط کے موقع پر بولے جانے والے حروف ''اگر، اگر چہ، جو، جب، چونکہ، وگرنہ، ورنہ، نہیں ہو، ہرچند'' وغیرہ ہیں۔ جب کہ حروفِ جزا شرط کے جواب میں بولے جانے والے حروف کو کہتے ہیں مثلاً

''جیسے، تب، تو اور سو'' وغیرہ۔ حروفِ شرط و جزا پر مبنی غالب کے درج ذیل اشعار دیکھیے:

ہر چند:

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگِ گراں اور ۳۲۱

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے
پر تجھ سی☆ تو کوئی شے نہیں ہے ۳۲۲

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے ۳۲۳

گو:

گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی ۳۲۴

اگر:

جاتی ہے کوئی کشمکش اندوہِ عشق کی
دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا ۳۲۵

لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ و نام ہے
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں ۳۲۶

اگرچہ:

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا، غمِ روزگار ہوتا ۳۲۷

ورنہ:

سوزشِ☆☆ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں
دل محیطِ گریہ و لب آشنائے خندہ ہے ۳۲۸

☆ نسخۂ نظامی، نسخۂ عرشی اور نسخۂ مالک رام میں یہ نسخہ ''تو'' کے بغیر چھپا ہے۔

☆☆ نسخۂ عرشی اور بعض دیگر موقر نسخوں میں ''سوزش'' کی جگہ ''شورش'' چھپا ہے۔ نسخۂ نظامی میں ''سوزش'' درج ہے۔

وگرنہ:

زمانہ سخت کم آزار ہے بجانِ اسدؔ
وگرنہ ہم تو توقّع زیادہ رکھتے ہیں ۳۲۹ؔ

پھر بے خودی میں بھول گیا راہِ کوئے یار
جاتا وگرنہ ایک دن اپنی خبر کو میں ۳۳۰ؔ

یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے
وگرنہ خوفِ بدآموزیِ عدو کیا ہے ۳۳۱ؔ

ہُوا ہے شہ کا مصاحب ، پھرے ہے اِتراتا
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے ۳۳۲ؔ

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذّتِ الم آگے ۳۳۳ؔ

حروفِ استدراک:

وہ حروف جو دو جملوں کے درمیان آ کر پہلے جملے کے متعلق پایا جانے والا شک وشبہ دور کرتے ہیں، جیسے لیکن، مگر، پر، سو، البتہ، ولیکن وغیرہ:

پر: رات کے وقت مے پیے ، ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے پَر نہ خدا کرے کہ یوں ۳۳۴ؔ

سو: کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کیجے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا ۳۳۵ؔ

لیکن: گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا ۳۳۶ؔ

ولے: وہ آگے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے ۳۳۷ؔ

حروفِ تنبیہ:

وہ حروف جو خبردار کرنے کے لیے استعمال ہوں، یعنی ان حروف کے ذریعے کسی کام کے نہ کرنے کی تاکید کی جاتی ہے؛ جیسے خبردار، ہیں ہیں، ہائیں، دیکھیو، یاد رکھنا وغیرہ:

دیکھیو: دیکھیو غالب سے گر الجھا کوئی
ہے ولی پوشیدہ و کافر کھلا ۳۳۸ؔ

ہے ہے: ظالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ
ہے ہے! خدا نہ کردہ تجھے بے وفا کہوں ۳۳۹ے

حروفِ افسوس:

وہ حروف جو اظہارِ افسوس اور تکلیف کی حالت میں ادا کیے جائیں؛ مثلاً حیف، اُف، صد حیف، افسوس، صد افسوس، ہائے، وائے، آہ وغیرہ۔ غالب کے درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

صد حیف: صد حیف وہ ناکام کہ اک عمر سے غالب
حسرت میں رہے ایک بتِ عربدہ جُو کی ۳۴۰ے

حیف: حیف اس چارگرہ کپڑے کی قسمت غالب
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا ۳۴۱ے

ہے ہے: مر گیا پھوڑ کے سر غالبِ وحشی ہے ہے!
بیٹھنا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس ۳۴۲ے

آہ: دل میں پھر گریے نے اک شور اٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا، سو طوفاں نکلا ۳۴۳ے

وائے: وائے محرومیِ تسلیم و بدا حالِ وفا
جانتا ہے کہ ہمیں طاقتِ فریاد نہیں ۳۴۴ے

ہائے ہائے: غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روییے زار زار کیا، کیجیے ہائے ہائے کیوں ۳۴۵ے

عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے
خاک مین ناموسِ پیمانِ محبت مل گئی
اٹھ گئی دنیا سے راہ و رسمِ یاری ہائے ہائے ۳۴۶ے

ہیہات: دی سادگی سے جان پڑوں کوہ کن کے پانو
ہیہات کیوں نہ ٹوٹ گئے پیر زن کے پانو ۳۴۷ے

حروفِ انبساط:

وہ حروف جو کسی خوشی اور مسرت کے موقعے پر بولے جائیں۔ مثلاً واہ واہ، سبحان اللہ، ماشا اللہ، آہاہا، خوشا، مبارک سلامت وغیرہ۔

مرحبا: بن گیا تیغِ نگاہِ یار کا سنگِ فساں
مرحبا میں، کیا مبارک ہے گراں جانی مجھے ۳۴۸ء

واہ واہ: ہے نشاطِ آمدِ فصلِ بہاری واہ واہ!
پھر ہوا ہے تازہ سودائے غزل خوانی مجھے ۳۴۹ء

داد دیتا ہے مرے زخمِ جگر کی واہ واہ!
یاد کرتا ہے مجھے دیکھے ہے وہ جس جا نمک ۳۵۰ء

مبارک سلامت: علی الرغمِ دشمن شہیدِ وفا ہوں
مبارک مبارک! سلامت سلامت! ۳۵۱ء

خوشا/زہے: شرح ہنگامۂ ہستی ہے، زہے موسمِ گل!
رہبر قطرہ بہ دریا ہے، خوشا موجِ شراب! ۳۵۲ء

وعدۂ سیرِ گلستاں ہے خوشا طالعِ شوق
مژدۂ قتل مقدّر ہے جو مذکور نہیں ۳۵۳ء

حروفِ ندا:

وہ حروف جو کسی کو پکارتے وقت بولے جائیں جیسے اے، ارے، او وغیرہ۔ حروفِ ندا پر مبنی چند شعری حوالے ملاحظہ کیجیے:

اے: کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف!
آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی ۳۵۴ء

رونے سے اے ندیم! ملامت نہ کر مجھے
آخر کبھی تو عقدۂ دل وا کرے کوئی ۳۵۵ء

اے شہنشاہ! آسماں اورنگ!
اے جہاں دار آفتاب آثار! ۳۵۶ء

دیوار بارِ منّتِ مزدور سے ہے خم
اے خانماں خراب! نہ احساں اٹھائیے ۳۵۷ء

اے ترا غمزہ یک قلم انگیز!
اے ترا ظلم سربسر انداز! ۳۵۸ء

اسداللہ خاں تمام ہوا
اے دریغا! وہ رندِ شاہد باز ۳۵۹ء

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اٹھیے: اٹھیے بس اب کہ لذّتِ خوابِ سحر گئی ۳۶۰ء

حروفِ تعجّب:

فجائیہ کلمات میں حروفِ تعجب کسی عجیب چیز کو دیکھنے کے بعد اظہارِ تعجب کے طور پر برتے جاتے ہیں۔ مثلاً اللہ اللہ! اللہ اکبر! واہ رے! وغیرہ۔ غالب کے درج ذیل اشعار دیکھیے:

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کہ بعدِ مرگ!
ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پانو ۳۶۱؎

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ!
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا! ۳۶۲؎

حروفِ ایجاب:

حروفِ ایجاب کسی سوال کے جواب کے طور پر بولے جاتے ہیں۔ جیسے جی ہاں، ہاں، جی، اچھا، بہت اچھا، واقعی، ٹھیک، بجا وغیرہ۔ غالب کے درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

ہاں: ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں ۳۶۳؎

بجا کہنا: کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر سے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو ۳۶۴؎

درست: سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف، سب درست
لیکن خدا کرے وہ ترا☆ جلوہ گاہ ہو ۳۶۵؎

اچھا یوں سہی: گر کیا ناصح نے ہم کو قید، اچھا یوں سہی
یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا؟ ۳۶۶؎

اچھا: آئے ہو کل اور آج ہی کہتے ہو کہ جاؤں
مانا کہ ہمیشہ نہیں، اچھا کوئی دن اور ۳۶۷؎

حروفِ نفی:

حروفِ نفی کسی بات کی تردید کے معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً نہ، نہیں، مت، نے وغیرہ:

نہیں: ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہرچند کہیں کہ "ہے" نہیں ہے ۳۶۸؎

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں ۳۶۹؎

☆ نسخۂ حسرت موہانی، طباطبائی اور عرشی میں "ترا" درج ہے جب کہ نسخۂ حمیدیہ اور نسخۂ مہر میں "تری" چھپا ہے۔

نے: رَو میں ہے رخشِ عمر ، کہاں دیکھیے تھمے
نَے ہاتھ باگ پر ہے ، نہ پا ہے رکاب میں ۳۷۰

مت: مجھ سے مت کہہ تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی
زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے ۳۷۱

نہ: یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اَور جیتے رہتے ، یہی انتظار ہوتا ۳۷۲

حروفِ استفہام:

استفہامیہ حروف سوال کرنے یا پوچھنے کے موقع پر بولے جاتے ہیں۔ مثلاً کب، کہاں، کیسے، کیوں، کس واسطے، کیا، کس طرح، کس لیے وغیرہ۔ مولوی نجم الغنی کی رائے میں استفہام کی دو قسمیں ہیں:

حقیقی اور مجازی:

استفہامِ حقیقی وہ ہے کہ متکلم مخاطب سے طلبِ خبر کرے، عام اس سے کہ درحقیقت متکلم اس سے علم نہ رکھتا ہو یا تجاہلِ عارفانہ کرتا ہو۔

استفہامِ مجازی میں مخاطب سے اس بات کا اقرار طلب کیا جاتا ہے جو متکلم کے نزدیک ثابت ہوتی ہے۔ اس میں بظاہر انکار ہوتا ہے اور حقیقت میں اثبات مقصود ہوتا ہے۔ ۳۷۳

غالب کی جدّت طرازیوں میں استفہامیہ لہجے اور حروفِ استفہام کے برمحل استعمال کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ غالب کی بعض پوری پوری غزلیں استفہامیہ لب ولہجہ اور استفساری اسلوب کی غماز ہیں۔ حروفِ استفہام کا برمحل استعمال ملاحظہ کیجیے۔ تجاہل یعنی جان بوجھ کر ایسی بات پوچھنا جو پہلے ہی معلوم ہو:

کون/کیا: پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے ؟
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا؟ ۳۷۴

ملامت کے لیے: وعدہ آنے کا وفا کیجیے یہ کیا انداز ہے؟
کیا/کیوں: تم نے کیوں سونپی ہے میرے گھر کی دربانی مجھے؟ ۳۷۵

کون: آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے☆ تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے☆ تک؟ ۳۷۶

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا!
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں ۳۷۷

☆ بیشتر نسخوں میں اس غزل کی ردیف ''ہونے تک'' ہے۔

محض استفسار کے لیے: دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟

کیا: آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟ ۳۷۸

حیرت واستعجاب کے لیے: دوست غم خواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا؟

زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا؟ ۳۷۹

تحقیر وتوہین کے لیے: ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تُو کیا ہے؟

تمھی کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟ ۳۸۰

کب رکیا: کب سے ہوں، کیا بتاؤں جہانِ خراب میں؟

شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں ۳۸۱

کیوں کر: جو یہ کہے کہ ریختہ کیوں کر ہو رشکِ فارسی؟

گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کر اسے سنا کہ یوں ۳۸۲

کیا: کہوں کس سے میں کہ کیا ہے؟ شبِ غم بری بلا ہے

مجھے کیا برا تھا مرنا، اگر ایک بار ہوتا ۳۸۳

کب: مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام؟

ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں ۳۸۴

غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ بعض اوقات حرفِ بیان اور حرفِ انکار سے بھی استفہامیہ انداز پیدا کر لیتے ہیں۔ مثلاً:

کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا ۳۸۵

یا

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی نہ طُور پر ۳۸۶

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کلامِ غالب میں استفہام کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''غالب اردو کے ایسے شاعر ہیں جنھوں نے کلماتِ استفہام کی گہرائیوں اور لطافتوں کو شدّت سے محسوس کیا اور استفساریہ انداز بیان میں پوراز ور صرف کیا... چونکہ غالب کا کلامِ زفرق تا بہ قدم، کرشمہ دامنِ دل می کشد'' کے مصداق ہے اس لیے ان کے کلام کی اکثر خصوصیتیں نظر آتے ہوئے بھی نظر نہیں آتیں ورنہ حقیقت یہ ہے کہ غالب نے جدّتِ بیان میں عموماً استفہامیہ لب و لہجے سے کام لیا ہے اور اپنی تخلیق کو جدّت خیالی سے اس طرح ہم آہنگ کیا کہ شعریت کے نغمے دل کش سے دل کش تر ہو گئے۔'' ۳۸۷

غالب کی اکثر غزلوں میں استفہام کا التزام موجود ہے اور ہر حرفِ استفہام کو اس جدّت سے برتا ہے کہ شعر کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔ مزید چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

کہاں: دل کہاں ؟ کہ گم کیجے ، ہم نے مدّعا پایا ۳۸۸ع
- یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا؟ ۳۸۹ع
- غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے ۳۹۰ع
کس سے رکیا: کہوں کس سے مَیں کہ کیا ہے؟ شبِ غم بری بلا ہے ۳۹۱ع
کون: اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا؟ ۳۹۲ع

کسی رکس رکیا: واعظ! نہ تم پیو ، نہ کسی کو پلا سکو ۳۹۳ع
کیا بات ہے تمھاری شرابِ طہور کی ۳۹۴ع
کیا کِیا خضر نے سکندر سے؟
اب کسے رہ نما کرے کوئی؟ ۳۹۴ع
کس روز تہمتیں نہ تراشا کیے عدو؟
کس دن ہمارے سر پہ نہ آرے چلا کیے؟ ۳۹۵ع
کس لیے: یارب! زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے؟
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرّر نہیں ہوں میں؟ ۳۹۶ع
کون: کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند؟
کس: کس کی حاجت روا کرے کوئی؟ ۳۹۷ع
کیوں رکیا: کیوں کر اس بُت سے رکھوں جان عزیز؟
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟ ۳۹۸ع

''نے'' اور ''کو'' کا استعمال:

اردو میں ''نے'' علامتِ فاعل ہے اور ہمیشہ فاعل کے ساتھ استعمال میں آتی ہے۔ جب فعل متعدی کے ساتھ امدادی فعل لازم ہو تو ''نے'' کی علامت نہ آئے گی۔ فعلِ لازم کے ساتھ بھی ''نے'' کی علامتِ فاعل نہیں آتی تاہم مصدر ''چاہنا'' کے مشتقات کے ساتھ ہمیشہ ''نے'' آتا ہے۔ مثلاً:

ع: ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا ۳۹۹ع

اردو زبان میں ''کو'' علامتِ مفعول کے طور پر آتا ہے۔ اس کے استعمال کا قاعدہ یہ ہے کہ جب فعل کا ایک ہی مفعول ہو اور وہ بھی جان دار ہو تو اس مفعول کے ساتھ ''کو'' کی علامت استعمال ہو گی لیکن مفعول جان دار نہ ہو تو ''کو'' کی علامت استعمال نہیں ہو سکتی۔ مصدر ''چاہنا'' کے مشتقات کے ساتھ ''کو'' کی علامت استعمال ہو گی۔ مثلاً:

چشم کو چاہیے رنگ میں وا ہوجانا۴۰۰

جو کام جلدی ہورہا ہو تو پھر علامت ''کو'' استعمال ہوگی۔ مثلاً ''بارش ہونے کو تھی'' نیز روزمرہ ومحاورہ میں جہاں مفعول مصدر کے ساتھ استعمال ہو وہاں ''کو'' کی علامت کا استعمال غلط ہے۔ مثلاً کمر باندھنا کی بجائے کمر کو باندھنا وغیرہ۔

کلامِ غالب میں قواعدِ زبان کے سلسلے میں بھی اجتہادات سے کام لیا گیا ہے۔ کلام کو ذومعنی اور پہلودار بنانے کے لیے وہ ان حروف کا استعمال غیر روایتی انداز میں کرتے ہیں اور دنیائے زبان و معنی میں نئے نئے اضافے کرتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً:

کو: ۔ اپنے پہ اعتماد ہے غیر کو آزمائے کیوں ۴۰۱

۔ مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے ۴۰۲

۔ حسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا ۴۰۳

۔ نہ لٹتا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا ۴۰۴

۔ یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے ۴۰۵

۔ ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا ۴۰۶

۔ کبھی صبا کو کبھی نامہ بر کو دیکھتے ہیں ۴۰۷

۔ رہ رو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر ۴۰۸

۔ گلا ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا ۴۰۹

۔ ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے ۴۱۰

۔ گو ہاتھ میں جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے ۴۱۱

۔ یا میرے زخم رشک کو رسوا نہ کیجیے ۴۱۲

۔ خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے ۴۱۳

۔ ہر چند مری جان کو تھا ربط لبوں سے ۴۱۴

۔ اٹھے تھے سیر گل کو، دیکھنا شوخی بہانے کی ۴۱۵

۔ عشق مجھ کو نہیں، وحشت ہی سہی ۴۱۶

۔ تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے ۴۱۷

۔ آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا ۴۱۸

۔ دھوتا ہوں جب میں پینے کو اس سیم تن کے پانو ۴۱۹

- تم کو بھی ہم دکھائیں کہ مجنوں نے کیا کیا ۴۲۰
- یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط ۴۲۱
- آ کہ مری جان کو قرار نہیں ہے ۴۲۲
- ہماری جیب کو اب حاجتِ رفو کیا ہے ۴۲۳
- چاہتے ہیں خوب رُویوں کو اسدؔ ۴۲۴
- نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے ۴۲۵
- اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے ۴۲۶
- کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی ۴۲۷
- مدّت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے ۴۲۸
- کیا زہد کو مانوں کہ نہ ہو گرچہ ریائی ۴۲۹
- مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس ۴۳۰

نے:
- ہم نے بارہا ڈھونڈا، تم نے بارہا پایا ۴۳۱
- کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں ۴۳۲
- میں نے روکا رات غالب کو وگرنہ دیکھتے ۴۳۳
- اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیٔ ناز ۴۳۴
- ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا ۴۳۵
- مَیں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسدؔ ۴۳۶
- چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے ۴۳۷
- ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن ۴۳۸
- کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی ۴۳۹
- اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے ۴۴۰
- کہا ہے کس نے کہ غالب برا نہیں لیکن ۴۴۱
- تم نے کیوں سونپی ہے میرے گھر کی دربانی مجھے ۴۴۲

کا۔کی۔کے:

عوامل کی موجودگی سے کلامِ غالب میں نئے نئے معانی کے امکانات سامنے آتے ہیں۔ انھوں نے کا، کی، کے اور کر جیسے حروف کو بے تکلف برتا ہے اور ایک ایک لفظ کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنا دیا ہے۔

چند شعر بطورِ حوالہ دیکھیے:

کا: ـ زباں پہ بارِ خدایا! یہ کس کا نام آیا [۴۴۳]

ـ پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے [۴۴۴]

ـ عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا [۴۴۵]

ـ وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے [۴۴۶]

ـ عشق کا اس کو گماں ہم بے زبانوں پر نہیں [۴۴۷]

ـ چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا [۴۴۸]

ـ جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم [۴۴۹]

ـ غلط ہے جذبِ دل کا شکوہ دیکھو جرم کس کا ہے [۴۵۰]

ـ نقش، فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا [۴۵۱]

ـ اپنے پہ کر رہا ہوں قیاس اہلِ دہر کا [۴۵۲]

ـ فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی [۴۵۳]

ـ کافی ہے نشانی ترا چھلّے کا نہ دینا [۴۵۴]

کی: ـ کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ [۴۵۵]

ـ حیف اُس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب [۴۵۶]

ـ یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح [۴۵۷]

ـ بلائے جاں ہے غالب اس کی ہر بات [۴۵۸]

ـ جفا میں اس کی ہے انداز کارفرما کا [۴۵۹]

ـ غیر نے کی آہ لیکن وہ خفا مجھ پر ہوا [۴۶۰]

ـ قید میں ہے ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد [۴۶۱]

ـ حسنِ غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد [۴۶۲]

ـ جنوں کی دستگیری کس سے ہو گر ہو نہ عریانی [۴۶۳]

ـ لے گئی ساقی کی نخوت قلزم آشامی مری [۴۶۴]

ـ ہو فشارِ ضعف میں کیا ناتوانی کی نمود [۴۶۵]

ـ کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں [۴۶۶]

ـ قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں [۴۶۷]

کے: ـ قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا [۴۶۸]

ـ خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا [۴۶۹]

- قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں ۴۷۰
- آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے ۴۷۱
- مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت ۴۷۲
- کل کے لیے کر آج نہ خسّت شراب میں ۴۷۳
- شوریدگی کے ہاتھ سے سر ہے وبالِ دوش ۴۷۴
- مژے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں ۴۷۵
- ان کے ناخن ہوئے محتاجِ حنا میرے بعد ۴۷۶
- دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا ۴۷۷
- خالی مجھے دکھلا کے بوقتِ سفر انگشت ۴۷۸
- مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے ۴۷۹
- وہ سن کے بلا لیں یہ اجارہ نہیں کرتے ۴۸۰
- کہاں تک روؤں اس کے خیمے کے پیچھے قیامت ہے ۴۸۱
- عجب نشاط سے جلّاد کے چلے ہیں ہم آگے ۴۸۲
- خدا کے واسطے داد اس جنونِ عشق کی دینا ۴۸۳
- عہدے سے مدحِ ناز کے باہر نہ آسکا ۴۸۴

درجِ بالا مثالوں سے غالب کے تخلیقی اسلوب اور صرفی ونحوی امتیازات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ انھوں نے عربی وفارسی جیسی منجھی ہوئی زبانوں کی قوت سے اردو زبان کو تقویت بخشی اور اپنی شاعری کے ایک ایک حرف کو صرفی اجتہادات کا امین بنا دیا۔

نحویاتِ کلامِ غالب:

نحویات کا مطالعہ دراصل کسی شاعر کے کلام کی معنیات کے مطالعے سے مربوط ہے۔ یہاں وہ قواعدِ زبان زیرِ بحث لائے جاتے ہیں جن کا تعلق علمِ معانی، علمِ بدیع اور بلاغتِ کلام سے ہوتا ہے۔ یعنی کوئی شاعر یا فن کار معنیاتی توسیع اور وفورِ معنی کے کون سے پیرائے اختیار کرتا اور کن اسالیبِ بیان کا انتخاب کرتا ہے؟ سید قدرت نقوی ''بحرالفصاحت'' جلد چہارم کے نقطۂ آغاز میں رقم طراز ہیں:

> ''علمِ معانی کی تفہیم کا دارومدار علمِ نحو کے قواعد سے واقفیت پر ہے کیونکہ علمِ معانی میں علمِ نحو کی طرح کلمہ اور کلام سے بحث کی جاتی ہے۔ علمِ نحو میں کلمہ، کلام اور ان کی اقسام کی تعریف و درجہ بندی بیان کی جاتی ہے۔ علمِ معانی میں ان امور کا شعر میں مقام اور اس سے پیدا شدہ وصفیت بیان کرتے ہیں۔ علمِ معانی میں اجزائے کلمہ و کلام یعنی مسندالیہ و مُسند اور ان کے متعلقات کو شعر میں متعین

کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ان کی وجہ سے شعر میں کیا خوبی پیدا ہوئی ہے، ان کے تقدم و تاخر سے
شعر کس مرتبے کا ہو گیا ہے۔''۴۸۵

کلامِ غالب کے معنیاتی امتیازات اس باب کے جزو ''ب'' میں پہلے ہی متعیّن کیے جا چکے ہیں، تاہم نحویاتِ کلامِ غالب میں نحویات اور قواعد زبان کے حوالے سے غالب کی شاعری کی معنیاتی حدود پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی جائے گی۔

صَرفیات کا موضوع مفردات اور نحویات کا موضوع مرکبات یعنی مرکب جملے ہوتے ہیں۔ علمِ صَرف کا تعلق ان الفاظ کی خوبی سے ہے جب کہ نحویات میں الفاظ کی پرکھ جملوں کی صورت میں ہوتی ہے۔ نحویات وہ حصہٗ قواعد ہے جس میں اجزائے کلام کے باہمی ربط و تعلق کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔

الفاظ کی قوت اور قدر و قیمت سے انکار ممکن نہیں۔ زبانیں لفظوں کی بنیاد پر وجود میں آتی ہیں یہاں تک کہ تخلیقِ کائنات کا باعث بھی ایک لفظ ''کُن'' کو قرار دیا جاتا ہے۔ غالب جیسے نابغہ شاعر نے جب اپنی شاعری کی خوبیوں کا لوہا منوانا چاہا تو اپنے کلام میں آنے والے ہر ''لفظ'' کو گنجینہٗ معنی کا طلسم قرار دیا۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کہ لفظوں میں معنوی ربط و تسلسل اُس وقت پیدا ہوتا ہے جو وہ باہم مربوط ہو کر جملوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ عصمت جاوید کسی بھی زبان کے مطالعے کو دراصل اس کے جملوں کا مطالعہ قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''ہر لغوی لفظ جملے سے باہر رہ کر بھی معنی کا اشاریہ تو ہوتا ہے لیکن جملے کے سیاق و سباق ہی میں اس کے معنی متعیّن ہوتے ہیں اور لفظ کی بالقوہ معنیت کو قوت سے فعل میں لانے کے لیے لفظ کو جملے ہی میں دوسرے تفاعلی الفاظ کا سہارا لینا پڑتا ہے اور کسی زبان کا مطالعہ دراصل اس کے جملوں کا مطالعہ ہے۔''۴۸۶

نحویات کا موضوع کلام ہے اور کلام دو یا دو سے زائد بامعنی لفظوں کے مجموعے کو کہتے ہیں۔ کلام کی قواعد میں دو قسمیں ہیں:

۱۔ مرکبِ ناقص۔

۲۔ مرکبِ تام۔

مرکبِ ناقص میں کہی گئی بات کا مطلب مکمل طور پر سمجھ میں نہیں آ سکتا اور شک و شبہ کی گنجائش باقی رہتی ہے۔ مثلاً رات اور دن، نیک عورت، سونے کی انگوٹھی وغیرہ۔ مرکبِ ناقص کی اقسام درج ذیل ہیں:

۱۔ مرکبِ اضافی۔

۲۔ مرکبِ توصیفی۔

۳۔ مرکبِ عطفی۔

۴۔ مرکبِ عددی۔

۵۔ مرکبِ اشاری۔

۶۔ مرکبِ جاری۔

مرکبِ اضافی:

دو لفظوں میں ربط پیدا کرنا اضافت کہلاتا ہے۔ مرکبِ اضافی مُضاف الیہ اور مُضاف کا مجموعہ ہوتا ہے۔ جس کا تعلق کسی شے سے بیان کیا جائے اسے مضاف کہتے ہیں جب کہ جس سے تعلق پیدا کیا گیا ہو، اسے مضاف الیہ کہتے ہیں۔ مرکبِ اضافی کے لیے کا، کی اور کے کی علامات برتی جاتی ہیں۔ مثلاً:

- یہ رات بھر کا ہے ہنگامہ سحر ہونے تک[۴۸۷]
- مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے[۴۸۸]
- کچھ ادھر کا بھی اشارا چاہیے[۴۸۹]
- زبان پہ بارے خدایا یہ کس کا نام آیا[۴۹۰]
- سیکھے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم مصوّری[۴۹۱]
- دل کی وہ حالت کہ دم لینے سے گھبرا جائے ہے[۴۹۲]
- نسیہ ونقدِ دوعالم کی حقیقت معلوم[۴۹۳]
- فتنۂ شور قیامت کس کی آب وگل میں ہے[۴۹۴]
- ابنِ مریم ہوا کرے کوئی[۴۹۵]

مرکبِ توصیفی:

صفت اور موصوف کے مجموعے کو مرکبِ توصیفی کا نام دیا جاتا ہے۔ اردو میں صفت پہلے اور موصوف بعد میں آتا ہے جب کہ عربی و فارسی میں موصوف پہلے اور صفت بعد میں آتی ہے۔ غالب کے ہاں مرکبِ توصیفی کی ہر دو صورتیں موجود ہیں۔ مثلاً:

- یہ لاشِ بے کفن اسدِ خستہ جاں کی ہے[۴۹۶]
- سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے[۴۹۷]
- یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے[۴۹۸]
- اے دلِ ناقبت اندیش ضبطِ شوق کر[۴۹۹]
- یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں[۵۰۰]
- وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغِ ستم نکلے[۵۰۱]
- کہ رہے چشمِ خریدار پہ احساں میرا[۵۰۲]

مرکبِ عطفی:

دو یا دو سے زائد بامعنی لفظوں کا مجموعہ جو کسی حرفِ عطف سے ترکیب پائے مرکبِ عطفی کہلاتا ہے۔ مثلاً: شب و روز، مکر و فریب، مہر و محبت وغیرہ۔ کلام غالب میں مرکبِ عطفی کی بے شمار امثال موجود ہیں۔ چند مصرعے بطور حوالہ دیکھیے:

- رہنے دوا بھی ساغر و مینا مرے آگے[۵۰۳]
- ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے میرا[۵۰۴]
- بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے[۵۰۵]
- جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں[۵۰۶]
- انسان ہوں، پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں[۵۰۷]
- اگر اس طرّۂ پُر پیچ و خم کا پیچ و خم نکلے[۵۰۸]
- سر گشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا[۵۰۹]
- دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں[۵۱۰]
- بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر[۵۱۱]
- سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں[۵۱۲]
- لیکن اب نقش و نگار طاقِ نسیاں ہو گئیں[۵۱۳]
- قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں[۵۱۴]
- اُٹھ گئی دنیا سے راہ و رسم یاری ہائے ہائے[۵۱۵]
- ہے جن کے آگے سیم و زر مہر و ماہ ماند[۵۱۶]
- آپ کا شیوہ و انداز و ادا اور سہی[۵۱۷]

مرکبِ عددی:

اسمِ عدد و اسمِ معدود کے مجموعے کو مرکبِ عددی کہتے ہیں، جیسے تیس دن، پچاس کتابیں وغیرہ۔ کلامِ غالب میں مرکبِ عددی کی کارفرمائی دیکھیے:

- یک ذرّۂ زمیں نہیں بیکار باغ کا[۵۱۸]
- مَیں اور صد ہزار نوائے جگر خراش[۵۱۹]
- رات دن گردش میں ہیں سات آسماں[۵۲۰]
- چار موج اُٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سُو[۵۲۱]
- تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے[۵۲۲]

- دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد[۵۲۳]
- ہزاروں خواہشیں ایسی ہیں کہ ہر خواہش پہ دم نکلے[۵۲۴]
- سامانِ صد ہزار نمکداں کیے ہوئے[۵۲۵]
- ایک دن گرنہ ہوا بزم میں ساقی نہ سہی[۵۲۶]
- ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق[۵۲۷]
- اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
- جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا[۵۲۸]

مرکبِ اشاری:

اِسمِ اشارہ اور اسمِ مشار" الیہ کے مجموعے کو مرکب اشاری کہتے ہیں۔ مثلاً یہ دنیا، وہ جہان میں ''یہ'' اور ''وہ'' اسمِ اشارہ اور ''دنیا'' اور ''جہان'' مشار الیہ ہیں۔ کلامِ غالب سے چند امثال دیکھیے:

- یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے[۵۲۹]
- یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟[۵۳۰]
- وہ بھی دن ہو کہ اُس ستمگر سے[۵۳۱]
- یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں[۵۳۲]
- یہ لاشِ بے کفن اسدِ خستہ جاں کی ہے[۵۳۳]
- نہ شعلے میں یہ کرشمہ نہ برق میں یہ ادا
- کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تند خو کیا ہے[۵۳۴]
- وہ بدخو اور میری داستانِ عشق طولانی[۵۳۵]
- تکلف برطرف تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی[۵۳۶]
- خدا وہ دن کرے جو اس سے میں یہ بھی کہوں وہ بھی[۵۳۷]
- وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں[۵۳۸]
- وہ ولولے کہاں وہ جوانی کدھر گئی[۵۳۹]
- وہ بلائے آسمانی اور ہے[۵۴۰]
- دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا[۵۴۱]

مرکب جاری:

حرفِ جار اور اسمِ مجرور کا مجموعہ مرکبِ جاری کہلاتا ہے۔ مثلاً یہاں سے وہاں تک، چھت پر وغیرہ۔ غالب کے درج ذیل مصرعوں میں مرکبِ جاری کی کارفرمائی ملاحظہ کیجیے:

- شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک[۵۴۲]
- تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ[۵۴۳]
- بات پر واں زبان کٹتی ہے[۵۴۴]
- ترے وعدے پر جئے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا[۵۴۵]
- مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں[۵۴۶]
- یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا[۵۴۷]
- ذرّے اس کے گھر کی دیواروں کے روزن میں نہیں[۵۴۸]

ہمزہ سے بننے والے مرکبات:

نحویات کلام غالب میں ہمزہ کی مدد سے بننے والے مرکبات بھی بہت اہم ہیں۔ غالب کے نزدیک اس حرف کی بڑی اہمیت ہے انھوں نے ہمزہ کی مدد سے مرکبات بنانے کے نت نئے تجربات کیے ہیں جس سے لفظوں کی معنوی قدر و قیمت میں بے حد اضافہ ہوا ہے۔ وہ کہیں اسم کو صفت سے ملانے، کہیں فعل اور اسم اور کہیں فعل، مفعول اور خبر کو ملانے کی غرض سے حرفِ ہمزہ کا استعمال کرتے ہیں۔ کہیں کہیں مرکبات کے صفاتی پہلو یا صفت اور حاصل مصدر سے بنائے گئے مرکبات میں ہمزہ کا سہارا لیتے ہیں۔ ہمزہ سے بننے والے مرکبات پر غالب کی گرفت بڑی مضبوط نظر آتی ہے۔ ہمزہ سے بننے والے مرکبات درج ذیل مصرعوں میں دیکھیے:

- سرمۂ مفت نظر ہوں مری قیمت یہ ہے[۵۴۹]
- تیر بھی سینۂ بسمل سے پُرافشاں نکلا[۵۵۰]
- ہر گوشۂ بساط ہے سرشیشہ باز کا[۵۵۱]
- کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا[۵۵۲]
- شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد[۵۵۳]
- ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا[۵۵۴]
- کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا[۵۵۵]
- بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے[۵۵۶]
- نہ گریۂ سحری ہے نہ آہِ نیم شبی ہے[۵۵۷]
- کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو پشتِ خار اپنا[۵۵۸]
- مژدۂ قتل مقدّر ہے جو مذکور نہیں[۵۵۹]
- گدائے کوچۂ مے خانہ نامراد نہیں[۵۶۰]
- سخن میں خامۂ غالب کی آتش افشانی[۵۶۱]

- نشۂ رنگ سے ہے واشد گل[۵۶۲]
- میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا[۵۶۳]
- کس سے محرومیٔ قسمت کی شکایت کیجے[۵۶۴]
- توفیق بہ اندازۂ ہمّت ہے ازل سے[۵۶۵]
- اے ساکنانِ کوچۂ دلدار دیکھنا[۵۶۶]
- ذوقِ نظارۂ جمال کہاں[۵۶۷]
- کس سے محرومی قسمت کی شکایت کیجے[۵۶۸]
- میری آہیں بخیۂ چاکِ گریباں ہو گئیں[۵۶۹]
- وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغِ ستم نکلے[۵۷۰]
- آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے[۵۷۱]
- پیچ آپڑی ہے وعدۂ دلدار کی مجھے[۵۷۲]
- بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا[۵۷۳]
- آئینہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے[۵۷۴]
- سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر[۵۷۵]
- شکوۂ جور سے سرگرمِ جفا ہوتا ہے[۵۷۶]
- وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں[۵۷۷]
- فتنۂ شور قیامت کس کے آب وگل میں ہے[۵۷۸]
- میری آہیں بخیۂ چاکِ گریباں ہو گئیں[۵۷۹]
- توفیق بہ اندازۂ ہمّت ہے ازل سے[۵۸۰]
- ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا[۵۸۱]
- گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے[۵۸۲]

یہ صرف چند مثالیں ہیں ورنہ غالب کے ہر دوسرے شعر میں حرفِ ہمزہ ایک نئے حوالے اور نئے مرکب کا پیش خیمہ نظر آتا ہے اور لفظوں کے نئے معنی دریافت کرنے میں ہماری رہنمائی کرتا ہے۔

مرکباتِ ناقصہ یعنی مرکب کی جملہ اقسام اضافی، توصیفی، عطفی، عددی، اشاری و جاری کے ساتھ ساتھ مرکبِ تام اور جملے کی تمام اقسام بھی نحویات کے دائرۂ بحث میں شامل ہیں۔

مرکبِ تام:

دو یا دو سے زائد بامعنی الفاظ کا ایسا مجموعہ جس سے کہنے والے کی آرزو پوری ہو جائے اور سننے

والے کو بات پورے طور پر سمجھ آ جائے، کلامِ تام کہلاتا ہے۔ کلامِ مفید و کلامِ تام کو جملہ بھی کہتے ہیں اور جملہ عبارت ہے مسند، مسند الیہ، فعل اور فاعل اور مبتدا اور خبر سے۔ مرکبِ تام یا جملے کی درج ذیل اقسام ہیں:

۱۔ جملۂ انشائیہ۔

۲۔ جملۂ خبریہ۔

جملۂ انشائیہ وہ جملہ ہے جس میں فعلِ امر، فعلِ نہی، سوال، ندا اور تمنا وغیرہ پائی جائے۔ مثلاً ''اے خدا رحم کر''، ''کاش ایسا نہ ہوتا''، ''کیا تم نہیں جاؤ گے؟''، ''ارے اسے روکو'' وغیرہ۔ یہ تمام جملے انشائیہ کہلائیں گے۔

جملۂ خبریہ میں کسی بات کی خبر دی جاتی ہے اور اس جملے کے بولنے والے کو جھوٹا یا سچا کہہ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی جملے کی ان اقسام کی وضاحت کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''انشائیہ اسلوب وہ ہے جسے falsify نہ کر سکیں یعنی جس پر جھوٹ کا حکم نہ لگ سکے لہٰذا تمام استفہامی، دعائیہ، امریہ کلام انشائیہ اسلوب میں ہوتا ہے اور انشائیہ کلام میں از خود معنی کی کثرت ہوتی ہے۔
>
> ایسا کلام جسے falsify کر سکیں خبریہ کہلاتا ہے۔ انشائیہ اور خبریہ کی تفریق ہزار برس پہلے کے عرب ماہرینِ نحو نے وضع کی تھی۔ مغرب میں اب جا کر اس بات کا احساس ہو رہا ہے کہ استفہامی اور امری کلام میں معنی کی کثرت ہوتی ہے۔''[۵۸۳]

معنی آفرینی پر مبنی کلام تہ دار اور پیچ دار ہوتا ہے۔ شعرا اپنے کلام کو معنی یاب بنانے کے لیے انشائیہ اسلوب کو محبوب و مرغوب قرار دیتے رہے ہیں جیسا کہ غالب اپنی شاعری کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' قرار دے کر بصد ناز فرماتے ہیں:

مرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدّق توضیح
مرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل[۵۸۴]

غالب کا انشائیہ اسلوب تفہیمِ غالب اور امکانِ معنی کے سلسلے کو جاری و ساری رکھے ہوئے ہیں بلکہ بعض اشعار تو ایسے ہیں کہ تعیّنِ معنی کا مرحلہ حتمی طور پر طے ہی نہیں ہو سکتا جس کی ایک ادنیٰ سی مثال مطلعِ سرِ دیوان ہے جبکہ شمس الرحمٰن فاروقی جیسے شارح بھی غالب کے بعض اشعار کی تفہیم میں اپنے آپ کو بے بس پاتے ہیں۔ مثلاً درج ذیل اشعار کی نسبت ''تفہیمِ غالب'' میں ان کی رائے ملاحظہ کیجیے:

مثال نمبر ۱: کس پردے میں ہے آئنہ پرداز اے خدا!
رحمت کہ عذر خواہ لبِ بے سوال ہے

> ''کئی ہفتوں کے غور کے بعد میں مجبوراً اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ یہ شعر تعبیر و تشریح کا متحمل نہیں ہو سکتا۔''[۵۸۵]

مثال نمبر۲: تُو ، اور آرائشِ خمِ کاکل
میں ، اور اندیشہ ہائے دور دراز

"بظاہر یہ شعر بہت سادہ ہے لیکن اسے غالب کے مبہم ترین اشعار میں شمار کرنا چاہیے کیونکہ ہزار تجزیے کے باوجود اس کے تمام رموز واضح نہیں ہوتے۔"۵۸۶

مثال نمبر۳: یہ کہہ سکتے ہو ، ہم دل میں نہیں ہیں ، پر یہ بتلاؤ
کہ جب دل میں تمھیں تم ہو تو آنکھوں سے نہاں کیوں ہو

"شعر کے معنی بیان کرنا ٹیڑھی کھیر ہے۔ کچھ معنی متداول شروح میں ہیں اور ایک آدھ نکات میں نے نکالے ہیں لیکن میں مطمئن نہیں ہوں۔"۵۸۷

غالب کے انشائیہ جملوں پر مبنی چند شعری حوالے دیکھیے :

فعلِ امر: ہاں وہ نہیں خدا پرست ، جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں ۵۸۸

ضعف سے اے گریہ کچھ باقی مرے تن میں نہیں
رنگ ہو کر اڑ گیا جو خوں کہ دامن میں نہیں ۵۸۹

قید میں ہے ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد
ہاں کچھ اک رنجِ گراں باریٔ زنجیر بھی تھا ۵۹۰

فعلِ نہی: نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں ۵۹۱

کہتے ہیں ، جیتے ہیں امید پہ لوگ
ہم کو جینے کی بھی امید نہیں ۵۹۲

مانعِ دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں
ایک چکّر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں ۵۹۳

سوال: جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟ ۵۹۴

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں ۵۹۵

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں ۵۹۶

ایک ہی غزل کے چند مصرعے دیکھیے:

ندا:
- اے عندلیب! وقتِ وداعِ بہار ہے
- اے عندلیب! یک کفِ خس بہرِ آشیاں
- اے بے دماغ! آئینہ تمثال دار ہے
- اے مرگِ ناگہاں تجھے کیا انتظار ہے [۵۹۷]

تمنا:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا [۵۹۸]

نہ کرتا کاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہمدم
کہ ہوگا باعثِ افزائشِ دردِ دروں وہ بھی [۵۹۹]

جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار
اے کاش! جانتا نہ ترے رہ گزر کو میں [۶۰۰]

جملہ انشائیہ ہو یا خبریہ، وہ محض الفاظ کا مجموعہ نہیں ہوتا بلکہ لفظوں کا دروبست اور الفاظ کی ترتیب اس کے معنی و مفہوم پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ بقولِ عصمت جاوید:

''جملہ صرف الفاظ کا مجموعہ نہیں بلکہ بامعنی مجموعہ ہوتا ہے اور یہ معنی پن صرف مجرد الفاظ کے ذریعے نہیں بلکہ جملے میں الفاظ کی مخصوص ترتیب کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔ جملے کی اس قواعدی خصوصیت کو، جس میں جملے میں الفاظ کی مخصوص ترتیب متعیّن ہوتی ہے، تنظیمیہ ترتیب کہا جاتا ہے۔'' [۶۰۱]

درج ذیل اشعار دیکھیے جن میں لفظوں کے دروبست سے معنی میں قولِ محال کی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے:

ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز
نامہرباں نہیں ہے، اگر مہرباں نہیں [۶۰۲]

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر! ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں [۶۰۳]

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا [۶۰۴]

الفاظ کے دروبست کے ساتھ ساتھ جملے کی ادائیگی کا انداز اور لب ولہجہ بھی جملے کی معنیات میں تبدیلی پیدا کر سکتا ہے۔ مثلاً اگر ایک بات کو سرگوشی کے انداز میں کہا جائے تو جملے کا تاثر مختلف ہوگا اور للکار کر کہا جائے تو مخاطب پر یکسر مختلف تاثر مرتب کرے گا۔ اور اگر جملے کا کچھ حصہ کہتے کہتے ادھورا رہ جائے تو جملے کے محذوف حصے کی معنیات مخاطب کی مرضی پر موقوف ہوگی۔ ڈاکٹر محمد آفتاب احمد لسانی

امور میں لہجے کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"کسی زبان میں گفتگو کرتے وقت لہجہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ لہجہ ہی ہے جو زبان میں جاذبیت، دلکشی اور حلاوت پیدا کرتا ہے۔ لہجے ہی سے اہلِ زبان ہونے اور اور غیر اہلِ زبان ہونے کا پتا چلتا ہے... محض لہجے کے اتار چڑھاؤ سے ایک ہی جملے کو سادہ، سوالیہ یا نفی کا بنا دیتے ہیں۔"۶۰۵

نحویاتِ کلامِ غالب میں بیک وقت جملہ سازی کے تمام مذکورہ امکانات بروئے کار لائے گئے ہیں۔ حالی نے پہلے پہل غالب کی شاعری کے اس پہلو کی طرف توجہ مبذول کروائی اور اس ذو معنی اور پہلو دار انداز بیان کے متعدد شعری حوالے رقم کیے۔ مثلاً اس شعر کے متعدد معانی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صَلا میرے بعد ۶۰۶

"مئے مرد افگنِ عشق کا ساقی یعنی معشوق، بار بار صدا دیتا ہے یعنی لوگوں کو شرابِ عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ کہ شرابِ عشق کا کوئی خریدار نہیں رہا، اس لیے اس کو بار بار صدا دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں اور وہ یہ کہ پہلا مصرع یہی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں اور وہ اس مصرعے کو مکرّر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں کہتا ہے: کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق؟ یعنی کوئی ہے جو مئے مرد افگنِ عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں بولتا تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرّر پڑھتا ہے: "کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق! یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجے اور طرزِ ادا کو بہت دخل ہے۔ کسی کو بلانے کا لہجہ اَور ہے اَور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا انداز اَور ہے..."۶۰۷

رموزِ اوقاف بھی شعر کے مفہوم کو متعیّن کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ جدید رسمیاتِ شرح نگاری میں آج کل اس بات کو بہت اہم گردانا جا رہا ہے کہ شعر سے کثیر اور باریک ترین مفاہیم اخذ کیے جائیں اور معنی کی کثرت کا سراغ لگایا جائے، بالخصوص کلامِ غالب کے باب میں شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ رائے قابلِ غور ہے کہ:

"غالب کے یہاں چونکہ پیچیدگی، عام اردو شعرا کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے اس لیے ان کے کلام میں یہ صورت بہت نظر آتی ہے کہ مختلف علاماتِ اوقاف استعمال ہوں تو معنی بدل جاتے ہیں۔ بعض اوقات معنی کی تبدیلی اتنی شدید ہوتی ہے کہ ایک ہی شعر کئی مضامین کا حامل ٹھہر سکتا ہے۔"۶۰۸

فاروقی غالب کے مصرع "خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں" کے لہجے کا تعین کچھ اس

طرح کرتے ہیں:

۱۔ وہ کیا صورتیں ہوں گی (تجسّس واستفہام)۔
۲۔ کیا (عمدہ) صورتیں ہوں گی (تحیّر)۔
۳۔ کیا کیا صورتیں ہوں گی (تحسین)۔
۴۔ کیا صورتیں ہوں گی (کون سی؟ کن لوگوں کی؟— استفہام)۔
۵۔ بھلا کیا صورتیں ہوں گی (کس طرح کی ہوں گی؟) لاعلمی۔
٦۔ جانے کیا صورتیں ہوں گی پنہاں ہو گئیں (تفکّر)۔

''یہ ہے انشائیہ اندازِ بیان کی معراج لیکن ابھی صَرف ونحو کے باعث پیدا ہونے والے امکانات کا تذکرہ باقی ہے۔...''[۶۰۹]

معنی کے امکانات کی کثرت ہی ہے کہ غالب کو صدیوں سے پڑھا اور سمجھا جا رہا ہے۔ غالب عموماً خبریہ بیان کی بجائے انشائیہ طرزِ بیان سے سادہ سی بات کو طلسمِ معنی کے سانچے میں ڈھال دیتے ہیں۔ یہاں وہ صرف استفہامیہ اور استعجابیہ لہجے ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ:

''کبھی لفظوں اور آوازوں کی تکرار سے، کبھی کسی تلفظ میں تخفیف یا اضافے کے ذریعے، کبھی مناسباتِ لفظی کی بنیاد پر اپنے لہجے میں ارتعاشات پیدا کرتے ہیں اور کبھی مکالمے، تقابل اور موازنے کا طریقہ استعمال کر کے متناسب یا متضاد صورتِ حال ابھارتے ہیں۔ لہجے کا یہ تنوع ان کی شاعری میں بلند آہنگی اور شکوہ کی بالا دستی کے ساتھ ساتھ کبھی اُن کے لہجے میں ٹھہراؤ، کبھی سرگوشی کبھی محزونی، کبھی دھیما پن اور کبھی نرم روی پیدا کر دیتا ہے۔''[۶۱۰]

محذوف جملہ:

ہم اپنے خیالات وجذبات کی ترجمانی کے لیے زبان کا استعمال مختلف النوع انداز میں کرتے ہیں۔ اور زبان چونکہ جملوں سے مل کر بنتی ہے لہٰذا اظہارِ مقاصد کے لحاظ سے جملے کی نوعتیں بھی بدلتی رہتی ہیں۔ کبھی کبھی ہم ایک لفظ ہی سے کام لے لیتے ہیں مثلاً ''جاؤ''، ''ہاں''، ''نہیں'' وغیرہ سے ہم ایک مکمل جملے کا کام لے سکتے ہیں۔ کبھی ہم فعل اور کبھی فعلِ ناقص یعنی ''ہے'' یا کوئی اسم بھی حذف کر دیتے ہیں لیکن اس کے باوجود جملوی تاثر مکمل رہتا ہے۔ قواعد کے اعتبار سے محذوف جملہ وہ ہوتا ہے جس میں اسم، فعل یا کوئی اور ضروری جز وادھورا چھوڑ دیا جائے۔ اس لسانی تدبیر کا مقصد کفایتِ لفظی کے ساتھ ساتھ حسنِ کلام بھی ہوتا ہے۔ کبھی کبھی بات میں زور پیدا کرنے کے لیے ایمائیت واشاریت کا جوہر دکھانے کے لیے حذف وار جملے لکھے جاتے ہیں۔ کہیں فعلِ ناقص محذوف ہوتا ہے جیسے اکثر ضرب الامثال میں بات میں گہرائی کو جلا دینے کے لیے فعلِ ناقص ''ہے'' محذوف ہوتا ہے۔ مثلاً:

گھڑی میں تولہ، گھڑی میں ماشہ

یا

منہ میں دانت نہ پیٹ میں آنت

فجائیہ جملوں میں بھی اکثر فعلِ ناقص محذوف ہوتا ہے۔ مثلاً:

''مبارک مبارک، سلامت سلامت''

''آپ اور شریف!''

مقابلے کے لیے جب حرفِ استفہام تکرار کے ساتھ آئے تو عموماً فعلِ ناقص ''ہے'' حذف ہوتا ہے۔ مثلاً:

''کہاں راجہ بھوج، کہاں گنگا تیلی''

''کہاں آپ اور کہاں مَیں''

فعلِ ناقص ''ہے'' کے علاوہ کبھی کبھی دوسرے افعال بھی محذوف ہوتے ہیں۔ مثلاً:

''وہ بھی گیا اور میں بھی''، ''مسی بھی چھوڑ دی اور داڑھی بھی''۔

دوسرے جملے میں غالب نے داڑھی چھوڑنے کو بطورِ محاورہ استعمال کر کے لطفِ زبان کا اہتمام کیا ہے۔ کبھی کبھی اسم کو بھی محذوف کر دیتے ہیں۔ مثلاً: ''تم نے اچھی کہی''، ''کیا پوچھتے ہو؟'' ان جملوں میں اسم ''بات'' محذوف ہے۔ چونکہ بات مونث ہے اس لیے ان جملوں میں فعل کے ساتھ تانیث کے صرفیے استعمال ہوتے ہیں لیکن کبھی کبھی تذکیر کے فعلی صرفیے بھی استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً:

ع: ہم اُس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

جہاں حرفِ نفی دو بار آئے وہاں اردو میں پہلا حرف نفی بالعموم محذوف ہوتا ہے مثلاً:

''تم آئے نہ وہ آیا''۔[۱۱۱]

محذوف جملوں سے کلام میں جو لطف و اثر پیدا ہوتا ہے غالب اس سے بخوبی واقف تھے اور اس لسانی صورت حال سے وہ اکثر اپنے کلام کی تہ داری اور معنویت میں اضافہ کرتے ہیں۔ منشی ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں فخریہ لکھتے ہیں:

''میرا دیوان فارسی جو دیکھے گا وہ جانے گا کہ جملے کے جملے مقدّر چھوڑ جاتا ہوں، مگر ہر سخن وقتے، ہر اک نکتہ مکانے دارد''۔[۱۱۲]

غالب کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی بھر دینے کے دلدادہ تھے اور کچھ بھی نہ کہا اور کہہ بھی گئے کے مصداق جو جملہ حذف و مقدر ہوتا ہے، قاری کا ذہن اس طلسمِ خیال تک پہنچ کر جو ذہنی مسرت حاصل کرتا ہے وہی درحقیقت حاصلِ کلام ہوتی ہے۔

غالب نے جو رائے دیوانِ فارسی کے باب میں دی تھی ان کا مجموعۂ اردو بھی اس وصف سے خالی

نہیں۔ بقولِ ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

''...مانا کہ ایجاز نویسی کا یہ وصف دوسروں کے یہاں بھی نظر آتا ہے اور ہر شاعر کے یہاں دس پانچ شعر ایسے مل جاتے ہیں جن پر الفاظِ قلیل اور معنیٔ کثیر کا اطلاق ہو سکتا ہے لیکن غالب کا تو تقریباً سارا اردو دیوان اس خصوصیت کا حامل ہے...وہ اپنے کلام میں اکثر جگہ پورے پورے فقرے اور بعض لمبی لمبی عبارتیں محذوف کر جاتے ہیں اور اس خاص انداز سے کہ قاری یا سامع کا ذہن خود بخود اس خلا کو پُر کر لیتا ہے۔'' ۶۱۳ے

درج ذیل شعر بطورِ مثال دیکھیے:

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں ۶۱۴ے
گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر ۶۱۵ے
قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو ۶۱۶ے

ان اشعار میں جو باتیں مقدّر و محذوف ہیں قاری کا ذہن انھیں خود بخود اخذ کر لیتا ہے۔

اردو جملے کی ایک ساخت ایسی بھی ہے جس میں یا تو فاعل ہوتا ہی نہیں یا پھر صرف جملوی فاعل ہوتا ہے۔ مثلاً ''معلوم ہوتا ہے کہ'' یا ''پتہ چلا کہ''۔ ۶۱۷ے

غالب کے درج ذیل اشعار دیکھیے:

کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجیے ہم نے مدّعا پایا ۶۱۸ے
کہتے ہیں، جیتے ہیں امید پہ لوگ
ہم کو جینے کی بھی امید نہیں ۶۱۹ے
کہوں جو حال تو کہتے ہو مدّعا کہیے
تمھی کہو کہ جو تم یوں کہو تو کیا کہیے ۶۲۰ے

جملہ مفرد بھی ہوتا ہے اور مرکب بھی اور دو مفرد جملے مل کر ایک مرکب جملے کی تشکیل کرتے ہیں۔ مثلاً:

ظلم کر ظلم! اگر لطفِ دریغ آتا ہو ۶۲۱ے
شرم اک ادائے ناز ہے، اپنے ہی سے سہی
ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں ۶۲۲ے

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا ، غمِ روزگار ہوتا ۶۲۲

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے ۶۲۳

ہم پکاریں اور کھلے یوں کون جائے
یار کا دروازہ پاویں گر کھلا ۶۲۴

یہاں چھوٹے چھوٹے مفرد جملے مل کر مرکب جملے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ جملے کے مختلف حصے آپس میں ایک داخلی اشتراک رکھتے ہیں اور اگر ان میں کچھ الفاظ منہا یا اضافہ کر دیے جائیں تو بنیادی جملے یا اصلی جملے سے مزید جملوں کا اشتقاق ممکن ہوتا ہے۔ قواعدِ جدید میں اسے تبادلی قواعد کا نام دیا جاتا ہے۔ تبادلی قواعد کو ساختی قواعد کا ردِعمل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس تصور کی نمائندگی نوم چامسکی نے کی اور قواعدِ زبان کی دنیا میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ تبادلی قواعد کے تحت پہلی بار زبان کی اندرونی اور بیرونی دونوں سطحوں کو درخورِ اعتنا سمجھا گیا اور لسانی مطالعے کے دو اہم پہلو یعنی معنیات و صرفیات و نحویات دونوں زیرِ بحث لائے گئے۔

> ''چامسکی کا کہنا ہے کہ اندرونی سطح پر دنیا کی تمام زبانیں مماثل ہوتی ہیں اور بیرونی سطح پر ان میں جو جو تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں وہ ہر لسانی فرقے کے لیے مخصوص ہوتی ہیں جس کی وجہ سے زبانوں کے قواعد میں اختلافات پائے جاتے ہیں... تبادلی قواعد نویس زبان کی بالا سطحی قواعد کے ساتھ ساتھ اس کے تہ نشیں قواعد کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔'' ۶۲۶

تبادلی قواعد کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ قواعد میں جملے کو بنیادی عنصر قرار دیتی ہے۔ چامسکی کا کہنا ہے کہ قواعد صحیح معنوں میں وہی ہے جو جملہ سازی کے گُر سکھاتی ہے۔ جب ہم کوئی زبان سیکھتے ہیں تو دراصل اس زبان میں جملے بنانے کے گُروں سے واقفیت حاصل کرتے ہیں۔ ہر زبان جملوں کی لامحدود تعداد پر مشتمل ہوتی ہے اور اگر ایک آدمی کسی زبان میں بے شمار جملے ادا کر سکتا ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ اسے یہ تمام جملے از بر ہوتے ہیں... بلکہ جملوں کی تعمیر کے پس پردہ کچھ اصول ہوتے ہیں جنھیں اہلِ زبان غیر شعوری طور پر استعمال کرتے ہیں اور اپنے محدود ذخیرۂ الفاظ سے لامحدود جملے بنا سکتے ہیں۔ ۶۲۷

تبادلی قواعد کی رو سے مطالعۂ زبان میں ان اصولوں کی دریافت اور تفہیم اہم ہے جن کی مدد سے مختلف قسم کے جملے تشکیل پاتے ہیں۔ گویا ہر زبان کے بے شمار جملے ان جملوں سے مشتق ہوتے ہیں جنھیں اصطلاح میں پُر مغز یا اصلی جملہ کہتے ہیں۔ اصلی جملے صرف بیانات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان بیانات کا متبادل استفہام، نفی، امر، فجائیہ، مجہول اور مرکب جملوں میں ہوتا ہے۔ تبادلی قواعد میں وہ اصول دریافت کیے جاتے ہیں جن کے تحت ایک جملہ دوسری قسم کے جملے میں منتقل ہوسکتا ہے۔ ۶۲۸

تبادلی قواعد کا یہ تصور روایتی قواعد نویسی کے تصور سے یکسر مختلف ہے۔ ''اصلی جملے'' کا یہ تصور سائنٹیفک بھی ہے اور کسی زبان کی لسانی حدود کو سمجھنے میں معاون بھی۔ مغرب میں آج اس بات پر بہت تحقیق ہو رہی ہے کہ ایک جملے سے کس طور معنیِ کثیر اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ جہاں تک مشرقی شعریات کا تعلق ہے تو ادب میں یہ بحث نئی نہیں بلکہ بہت پرانی ہے بلکہ غالب نے شعر کی خوبی ہی اس امر میں دیکھی ہے کہ اس میں امکانِ معنی کی کثرت ہو اور بدلتے ہوئے حالات و واقعات کے تناظر میں کلام کے معنی بھی تبدیل ہوتے چلے جائیں۔ ایمائیت، ذو معنویت اور معنی یابی ان کے نزدیک بڑی شاعری کی پہچان ہے۔ ایسی شاعری جس کا ایک ایک لفظ ہر بار پڑھنے پر ایک نئے معنی کا امانت دار ہو اور طلسمِ الفاظ کی گرہیں جس قدر کھولی جائیں نئے نئے معنی پڑھنے والے کے سامنے آتے چلے جائیں، شعر میں یہ کیفیت پیدا کرنے کے لیے وہ متعدد شعری وسائل بروئے کار لاتے ہیں۔ انھوں نے ابہام کے ذریعے معنی کے امکانات اجاگر کیے ہیں۔ ان کا یہ دعویٰ بجا ہے کہ:

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا

صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے ۶۲۹

ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی، غالب و میر کے ایک شارح کی حیثیت سے اس بات پر زور دیتے ہیں کہ کلاسیکی ادب کی توضیح میں اگر علاماتِ اوقاف نہ لگائے جائیں تو نہ صرف شعر کی قرأت بلکہ معنی بھی بدل جاتے ہیں اور وفورِ معنی کے امکانات بھی کئی گنا بڑھ جاتے ہیں۔ مثلاً اوقاف کی تبدیلی کی بنیاد پر وہ غالب کے درج ذیل مصرعے کی آٹھ ممکنہ قرأتوں کی نشان دہی کرتے ہیں:

لاف تمکیں فریب سادہ دلی

ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز ۶۳۰

۱۔ لاف، تمکیں، فریب، سادہ دلی

۲۔ لافِ تمکیں، فریب، سادہ دلی

۳۔ لاف، تمکیں، فریبِ سادہ دلی

۴۔ لاف، تمکیں فریب سادہ دلی

۵۔ لاف، تمکیں فریبِ سادہ دلی

۶۔ لافِ تمکیں فریبِ سادہ دلی

۷۔ لاف تمکیں، فریب سادہ دلی

۸۔ لاف تمکیں فریب، سادہ دلی

ان قرأتوں پر الگ الگ غور کیجیے۔ آٹھ قرأتوں کے اعتبار سے شعر کا مطلب حسب ذیل ہوگا:

۱۔ پُرغرور دعویٰ بھی ہے، وقار و ضبط بھی، فریب بھی ہے، سادہ دلی بھی، یہ سب چیزیں موجود ہیں لیکن

ہمارے دل میں ان کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ہمارا دل تو سینہ گداز اسرار کا گنجینہ ہے۔

۲۔ ہماری سادہ دلی دراصل ہمارے وقار وضبط کو فریب دینے والا جھوٹا دعویٰ ہے ورنہ ہمارا دل تو سینہ گداز رازوں سے بھرا پڑا ہے۔ اس میں سادہ دلی کی گنجائش کہاں؟

۳۔ ہم نے صبر وضبط وقار کا دعویٰ تو کیا ہے لیکن دراصل یہ ہماری سادہ دلی ہے جس کی بنا پر ہم ضبط کے فریب میں مبتلا ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ہمارا دل سینہ گداز رازوں سے پگھلا جا رہا ہے۔

۴۔ ہمارا دعویٰ تو یہ ہے کہ ہم ایسی سادہ دلی رکھتے ہیں جو ہوش وضبط کا فریب دیتی ہے یعنی ہماری سادہ دلی کی بنا پر لوگوں کو یہ دھوکا ہے کہ ہم بڑے صبر وضبط والے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہمارا دل سینہ گداز اسرار سے بھرا پڑا ہے۔

۵۔ ہماری پُر غرور شیخی دراصل ہماری سادہ دلی کو وقار وضبط کا فریب دے رہی ہے ورنہ اصلیت تو یہ ہے کہ ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز

۶۔ اے تمکیں فریب دعوائے سادہ دلی، سچ تو یہ ہے کہ ہمارا دل سینہ گداز رازوں سے بھرا پڑا ہے۔ ہم سادہ دل کہاں ہیں؟ یہ تو محض دعویٰ ہی دعویٰ ہے۔

۷۔ ہمارا ضبط و وقار صرف جھوٹا دعویٰ ہے۔ ہماری سادہ دلی صرف فریب ہے۔ دونوں طرح ہم جھوٹے ہیں۔ اصل تو یہ ہے کہ ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز۔

۸۔ اے سادہ دلی! تو ایسا دعویٰ ہے جو وقار کا فریب دیتا ہے لیکن ہم میں سادہ دلی ہے نہ وقار۔ ہم تو سینہ گداز رازوں سے بھرے پڑے ہیں۔[۶۳۱]

مذکورہ تمام تشریحات کے باوجود فاروقی کے نزدیک یہ سوال برقرار رہتا ہے کہ وہ کون سے راز ہیں جو سینہ گداز ہیں؟ شاید یہ اسرارِ کائنات ہیں جن کے بوجھ سے پہاڑوں کا زہرہ آب ہوتا ہے اور جنھیں ایک عارف ہی سہار سکتا ہے۔[۶۳۲]

کلامِ غالب کی معنوی گہرائی تک رسائی آسان نہیں۔ وہ اپنی قوتِ متخیّلہ سے زمان ومکاں کی حدود سے ماورا بھی دیکھنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ ان کے اشعار کا مفہوم استعاروں، علامتوں اور پیکروں میں گندھا ہوا ہوتا ہے۔ بعض اوقات تو لفظیات وصوتیات اور صرفیات ونحویات بھی معنوی تشکیل میں برابر کے حصہ دار نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنی شاعری کے توسط سے لسانیات واسلوبیات کی ایک نئی دنیا متعارف کروائی ہے۔ جس کی معنویت کی تہیں دن بدن کھلتی چلی جارہی ہیں۔ وہ اپنے محشرستانِ خیال سے ایسے نکتے نکالتے ہیں کہ گنجینۂ معنی کا یہ طلسم ہر بار کسی نئے رنگ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر عہد کا قاری اپنی ذہنی اُپج اور عصری تقاضوں کے مطابق کلامِ غالب سے کچھ نہ کچھ ''نیا'' کشید کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ غالب ایک بڑے فن کار ہیں اور بڑے فن کار بقولِ وارث علوی:

''فن کار کے تخیل میں اتنی قوت ہوتی ہے کہ وہ ایک عام تجربے کی تمام وسعتوں اور گہرائیوں

کی تھاہ لے سکے اور تجربے کو اس کی آخری حدود تک پہنچائے۔''۶۳۳

غالب کا فن قائم بالذات ہے اور اپنے اندر ایک جہانِ معنی سمیٹے ہوئے ہے۔ کلامِ غالب کی معنویت ایک ایسی چٹان پر متمکن ہے جہاں ذہن رسا کی پرواز بھی اکثر ساتھ نہیں دیتی۔ بقولِ علامہ اقبال:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا ۶۳۴

غالب کی شعری لسانیات اور اسلوبیات کی پرکھ رائج پیمانوں پر نہیں کی جا سکتی بلکہ ان کی شاعری سے زبان و بیان اور اسلوبیات کے نئے معیارات تشکیل دیے جا سکتے ہیں۔ صرف و نحو کے ذیل میں نئے قواعد مرتب کیے جا سکتے ہیں، لسانیاتی تجدد پسندی کے نئے باب رقم کیے جا سکتے اور طلسمِ معنی کی گرہ کشائی کے نئے اسباب فراہم کیے جا سکتے ہیں۔

مرکب افعال پر ایک نظر:

مرکب افعال اور امدادی افعال کو قواعد زبان کی اصل بنیاد تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان کے استعمال سے زبان و بیان میں وسعت پیدا ہوئی ہے اور یہ اپنی صورت بدل بدل کر معنوی امکانات کی توسیع کے امکانات فراہم کرتے ہیں۔ مولوی عبدالحق امدادی افعال کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اصل فعل کے ساتھ بعض دوسرے فعل یا ان کے اجزا کے آجانے سے اصل فعل کے معنوں میں تھوڑا بہت تغیر ہو جاتا ہے۔ یا تو اصلی معنوں میں زیادہ قوت پیدا ہو جاتی ہے یا کلام میں کوئی حسن اور خوبی آجاتی ہے... امدادی افعال کی مدد سے بے شمار لطیف اور نازک معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔ اردو زبان میں امدادی افعال نے بڑی وسعت اور نزاکت پیدا کر دی ہے۔ اکثر اوقات امدادی افعال سے معانی میں جو فرق پیدا ہو جاتا ہے وہ بہت نازک اور پُر لطف ہوتا ہے۔ یہ ذکر زیادہ تر نحو سے متعلق ہے۔''۶۳۵

افعال مرکب مصدر سے بنائے جاتے ہیں۔ ان کے بنانے کے دو طریقے ہیں:

۱۔ امدادی افعال کی مدد سے۔

۲۔ اسما و صفات کی ترکیب سے۔

امدادی افعال فعل کی تکمیل میں معاون ہوتے ہیں۔ ان کے استعمال سے بات میں لطافت اور حسن پیدا ہوتا ہے:

''افعال کی گوناگوں صورتوں کی وجہ سے اردو کا معنوی رتبہ بہت بلند ہوا ہے اور انھی کی بدولت اردو میں زمانے اور حالت کے نازک سے نازک فرق کو نہایت صحت کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک ہی فعل کی ان متنوع صورتوں کو دیکھیے:

کر دیا، کر دیا ہے، کر دیا تھا، کر دیا ہوگا، کر دیا کرتا ہوگا، کر دیا کرتا تھا، کر دیا کرتا ہے، کر دیا

کرتا، کردیا ہو، کردیتا ہو، کردیا ہوتا، کردیتا، کردے، کردے گا، کردیتا ہے، کردیتا تھا، کردیتا ہوگا، یہ بھی خیال رہے۔ مندرجہ بالا ہر فعلیہ صورت سے غائب، حاضر، متکلم اور مذکر و مونث اور واحد جمع کی بنا پر بیسیوں دوسری صورتیں اخذ کی جاسکتی ہیں۔"٦٣٦

اردو زبان میں مرکب افعال کا استعمال بہت متنوع اور خاصا پھیلا ہوا ہے۔ ان سے بننے والے محاوروں اور ترکیبوں کی تعداد بلا شبہ ہزاروں تک پہنچے گی۔ ٦٣٧

غالب کی شاعری کے صرفی ونحوی امتیازات کا تعین کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ انھوں نے اپنے کلام کی معنیاتی توسیع کے لیے فعلیت (Verbalisation) کے نوع بہ نوع امکانات کو جگہ دی ہے۔ ان کے لہجے کی ڈرامائیت، مکالماتی فضا، قولِ محال کی کیفیت اور افعالِ مرکبہ کی تکرار ان کی شاعری میں فعلیت کے اظہار کو ابھارتی ہے۔ صرفی ونحوی اعتبار سے وہ الفاظ کی تقلیب وتحریف سے نئی معنوی جہات متعارف کرواتے ہیں۔ ان کی ہر غزل کی ڈکشن میں فنی لحاظ سے ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن میں لسانی جدت کے چند پہلو اور اسلوبیاتی امکانات کی بشارت موجود ہو۔ تکنیکی اعتبار سے وہ محض الفاظ واصوات پر ہی اپنی توجہ مرکوز نہیں رکھتے بلکہ نئے استعاراتی پیکر تراشتے ہیں۔ تمثیلی انداز اختیار کرتے ہیں، استفساری اسلوب اختیار کرتے ہیں اور قول محال کی کارفرمائی سے شعر کی نحوی ساخت کو ایک نیا رنگ وآہنگ بخشتے ہیں اور یہ سب شعری تجربہ اس مہارت سے دوہرایا جاتا ہے کہ شعر کی نحوی ساخت، معنوی ساخت سے بھرپور مطابقت اور ہم آہنگی کا اظہار کرتی ہے۔ اس ذیل میں صرف چند شعری امثال دیکھیے جن میں لسانی، نحوی اور معنوی سطح پر شعر کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا گیا ہے:

سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرّر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو ٦٣٨

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے ٦٣٩

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہوگئے مرے دیوار و در، در و دیوار ٦٤٠

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ٦٤١

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں ٦٤٢

مکالماتی فضا کی تخلیق کے ذیل میں یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

غلط ہے جذبِ دل کا شکوہ دیکھو جرم کس کا ہے
نہ کھینچو گر تم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو ۶۴۳

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ "تو کیا ہے؟"
تمھی کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟ ۶۴۴

کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر سے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو ۶۴۵

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نا ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی ۶۴۶

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ ۶۴۷

قاصد کو اپنے ہاتھ سے گردن نہ ماریے
اس کی خطا نہیں ہے، یہ میرا قصور تھا ۶۴۸

رشید حسن خاں مرکبات کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مرکبات زبان کا اہم حصہ ہوتے ہیں۔ ادب خصوصاً شاعری کو ان کی خاص طور پر ضرورت ہوتی ہے کیونکہ ادائے خیال کے لیے ان کے اندر بہت وسعت ہوتی ہے... مفرد لفظوں کی کمی کو مرکبات کی مدد سے پورا کرنا نسبتاً آسان ہے اور فارسی میں یہی ہوا ہے۔ عربی کے مقابلے میں فارسی کا ذخیرۂ مفردات کم ہے مگر فارسی میں ترکیب کے متعدد قاعدوں کی مدد سے مرکبات کا قابلِ قدر ذخیرہ ملتا ہے... ادبی زبان میں اکثر مرکبات کا ہیولا عالمِ خیال میں بنتا ہے۔ اس لیے مفرد الفاظ کے مقابلے میں مرکبات کی تشکیل آسان ہے اور بہت بڑی تعداد میں وہ وجود پذیر ہو سکتے ہیں۔ ادائے مفہوم اور لفظ سازی کا یہ انداز اور مرکبات کا بڑا حصہ فارسی سے براہِ راست اردو کو ملا ہے۔"۶۴۹

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ فعلیت کے تصور کی توضیح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"...ضروری نہیں کہ جہاں فعلیت ہو وہاں مخاطبت اور مکالمہ بھی ہو۔ تخاطب اور مکالمے کے لیے فعلیت شرط ہے، فعلیت کے لیے تخاطب یا مکالمہ شرط نہیں۔ وہ اس لیے کہ فعلیت بتِ ہزار شیوہ ہے۔ مخاطبت کے بغیر بھی وہ کارفرما رہتی ہے... جیسا کہ غالب کے یہاں ہے، جہاں فعلیت اجمال کے ساتھ ابہام کا پہلو بھی رکھتی ہے جو معنی آفرینی یا تہ داری کا بھی ساتھ دیتا ہے۔ یا ایک فعلیت وہ ہے جو آزادی کے بعد جدید غزل اور جدید نظم میں ملتی ہے جس میں تازہ کاری کے ساتھ ساتھ نئی پیکر تراشی اور علامت سازی بھی ملتی ہے اور شعر کی نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش بھی۔"۶۵۰

افعال ومصادر زبان کا حقیقی سرمایہ ہوتے ہیں۔ ان کے استعمال سے زبان میں ابلاغی قوت پیدا ہوتی ہے۔ غالب کا لسانی شعور بہت منجھا ہوا تھا۔ انھوں نے امدادی افعال اور مصادر کے حوالے سے زبان میں نت نئے تجربات کیے اور سرمایۂ زبان کو وسعتوں سے ہم کنار کیا۔ غالب کا مختصر سا دیوان مصادر اور افعال کے رنگا رنگ اظہار کا ایک دلکش مرقع ہے۔ چند اشعار بطور حوالہ دیکھیے:

آنا: آن بیٹھنا: غیر سے رات کیا بنی یہ جو کہا تو دیکھیے
سامنے آن بیٹھنا اور یہ دیکھنا کہ یوں ۶۵۱

آتا ہے داغِ حسرت دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ ۶۵۲

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد!
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے ۶۵۳

اُگ رہا ہے در و دیوار پہ سبزہ غالب
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے ۶۵۴

مَیں اور بزم مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر مَیں نے کی تھی توبہ، ساقی کو کیا ہوا تھا ۶۵۵

غیر کو یارب! وہ کیونکر منعِ گستاخی کرے
گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ۶۵۶

بعض امدادی افعال تکمیلِ فعل میں تاکید اور زور ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً دینا، لینا، جانا، ڈالنا، پڑنا، رہنا...بعض صورتوں میں اس میں جبر کی جھلک بھی پائی جاتی ہے جیسے اٹھا کر پھینک دیا، پٹک دیا وغیرہ۔ ۶۵۷

کلامِ غالب میں درج ذیل امدادی افعال کا کمال دیکھیے:

دینا: دل دیا جان کے کیوں اس کو وفا دار اسد!
غلطی کی کہ جو کافر کو مسلماں سمجھا ۶۵۸

تا کہ میں جانوں کہ ہے اس کی رسائی واں تلک
مجھ کو دیتا ہے پیامِ وعدۂ دیدار دوست ۶۵۹

دے وہ جس قدر ذلت ہم ہنسی میں ٹالیں گے
بارے آشنا نکلا، ان کا پاسباں اپنا ۶۶۰

وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن
غیر از نگاہ ، اب کوئی حائل نہیں رہا ۲۶۱
جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یارب! اسے قسمت میں عدو کی ۲۶۲
بوسہ دیتے نہیں اور دل پہ ہے ہر لحظہ نگاہ
جی میں کہتے ہیں کہ مفت آئے تو مال اچھا ہے ۲۶۳

لینا:

امدادیِ افعال ''دینا'' اور ''لینا'' میں فرق یہ ہے کہ ''لینا'' میں اپنا فائدہ یا قرب ظاہر ہوتا ہے اور ''دینا'' میں بخلاف اس کے دوسرے کا فائدہ یا قربت نکلتی ہے۔ گویا ایک دوسرے کے برعکس ہیں۔ اس امدادی فعل میں تکمیلِ فعل کے ساتھ فاعل کی قربت، فائدہ یا جانب داری ظاہر ہوتی ہے۔۲۶۴

غالب نے اس امدادی فعل کو روایتی اور غیر روایتی دونوں انداز میں برتا ہے مثلاً:

لیتا ہوں مکتبِ غمِ دل میں سبق ہنوز
لیکن یہی کہ رفت گیا اور بود تھا ۲۶۵
لیتا نہیں مرے دلِ آوارہ کی خبر
اب تک وہ جانتا ہے کہ میرے ہی پاس ہے ۲۶۶
گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے ۲۶۷
نسیہ و نقدِ دو عالم کی حقیقت معلوم
لے لیا مجھ سے مری ہمّتِ عالی نے مجھے ۲۶۸
لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا ۲۶۹

جانا:

اس سے فعل کی تکمیل ظاہر ہوتی ہے اور عموماً اسے سادہ فعل کی بجائے مرکب کر کے بولتے اور لکھتے ہیں۔ مثلاً بکھر جانا، ٹوٹ جانا، ہل جانا، چلے جانا وغیرہ۔ مثلاً درج ذیل اشعارِ غالب دیکھیے:

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
مَیں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے ۲۷۰
جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا ۲۷۱

بس ہجوم ناامیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذّت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے ۶۷۲
آنکھ کی تصویر سرنامے پہ کھینچی ہے کہ تا
تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرتِ دیدار ہے ۶۷۳
ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے ۶۷۴
وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہی قسمت سے مژگاں ہو گئیں ۶۷۵
ہے مجھے ابر بہاری کا برس کر کھلنا
روتے روتے غمِ فرقت میں فنا ہو جانا ۶۷۶

ڈالنا:

اس میں تکمیلِ فعل کسی قدر زیادہ زور کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ نیز اس میں جبر کی شان بھی پائی جاتی ہے جیسے مار ڈالنا وغیرہ:

سر پر ہجومِ دردِ غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے ۶۷۷
ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ
اپنے سے کھینچتا ہوں خجالت ہی کیوں نہ ہو ۶۷۸

پڑنا:

اس میں محض تکمیلِ فعل ہے۔ بعض افعال کے ساتھ جیسے ٹوٹ پڑنا، لڑ پڑنا وغیرہ میں ایک قسم کی حالت کو بتاتا ہے۔ ۶۷۹

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں ۶۸۰
پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منّتِ درباں کیے ہوئے ۶۸۱
پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیمار دار
اور اگر مر جایئے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو ۶۸۲
کام اُس سے آپڑا ہے کہ جس کا جہان میں
لیوے نہ کوئی نام ستم گر کہے بغیر ۶۸۳

دی سادگی سے جان پڑوں کوہ کن کے پاؤں
ہیہات کیوں نہ ٹوٹ گئے پیر زن کے پاؤں ۶۸۴

رہنا:

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو ۶۸۵
گو مَیں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا ۶۸۶
رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا ۶۸۷
پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منّتِ درباں کیے ہوئے ۶۸۸
اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے
بیٹھا رہا اگرچہ اشارے ہوا کیے ۶۸۹

چکنا:

یہ اختتام فعل کو کامل طور پر ظاہر کرتا ہے جیسے کام ہو چکا، کھا چکا وغیرہ۔ کلام غالب میں اس امدادی فعل کا استعمال دیکھیے:

ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام
ایک مرگِ ناگہانی اور ہے ۶۹۰

اٹھنا:

بعض امدادی افعال کسی کام کے دفعتاً ہو جانے یا کرنے کے معنوں کا اظہار کرتے ہیں۔ مثلاً اٹھنا سے بول اٹھا، بلبلا اٹھا، پھڑک اٹھا وغیرہ۔[۶۹۱]

اس فتنہ خو کے در سے اب اٹھتے نہیں اسد!
اس میں ہمارے سر پہ قیامت ہی کیوں نہ ہو ۶۹۲
شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد ۶۹۳
گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے ۶۹۴

زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے
دیکھوں اب مرگئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے ۶۹۵ے
ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیسا
بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں ۶۹۶ے

بیٹھنا:

اس میں فعل کے یکا یک ہوجانے یا بے سوچ سمجھے کرنے کے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً پوچھ بیٹھنا، کہہ بیٹھا وغیرہ: ۶۹۷ے

اس کی بزم آرائیاں سن کر دلِ رنجور یاں
مثلِ نقشِ مدعاے غیر بیٹھا جائے ہے ۶۹۸ے
یوسف اس کو کہوں اور کچھ نہ کہے خیر ہوئی
گر بگڑ بیٹھے تو میں لائقِ تعزیر بھی تھا ۶۹۹ے
حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی
دل جوشِ گریہ میں ہے ڈوبی ہوئی اسامی ۷۰۰ے
غیر سے رات کیا بنی یہ جو کہا تو دیکھیے
سامنے آن بیٹھنا اور یہ دیکھنا کہ یوں ۷۰۱ے

چاہنا:

ایک تو فاعل کی خواہش ظاہر کرتا ہے، دوسرے یہ بتاتا ہے کہ کام آئندہ زمانۂ قریب میں ہونے والا ہے۔ چاہنا سے چاہیے بطور امدادی فعل کے مستعمل ہے۔ یہ اخلاقی امر یا فرضِ منصبی کے جتانے کے لیے آتا ہے اور ہمیشہ مصدر کے بعد استعمال ہوتا ہے: ۷۰۲ے

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب!
ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو ۷۰۳ے
چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے
یہ اگر چاہیں تو پھر کیا چاہیے ۷۰۴ے
اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں
شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ چاہیے ۷۰۵ے
چاہتے ہیں خوب رُویوں کو اسدؔ!
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے ۷۰۶ے

کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کیجے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا ۱۰۷ے

سکنا:

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا ۱۰۸ے
قضا نے تھا مجھے چاہا خرابِ بادۂ الفت
فقط خراب لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے ۱۰۹ے
عہدے سے مدحِ ناز کے باہر نہ آسکا
گر اک ادا ہو تو اسے اپنی قضا کہوں ۱۱۰ے
ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیسا
بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں ۱۱۱ے

چھوڑنا:

'رہا' اور 'چھوڑا' جب حالیہ کے بعد آتے ہیں تو اس کے معنی ہوتے ہیں کہ باوجود مشکلات کے پوری سعی کے ساتھ کام کو انجام دیا اور اسے کسی نہ کسی طرح پورا کر دیا، جیسے کر کے رہا، بنا کے چھوڑا وغیرہ۔ ۱۱۲ے مثلاً:

چھوڑوں گا میں نہ اس بتِ کافر کو پوجنا
چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر ۱۱۳ے
چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں ۱۱۴ے
کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے ۱۱۵ے
چھوڑی اسد نہ ہم نے گدائی میں دل لگی
سائل ہوئے تو عاشقِ اہلِ کرم ہوئے ۱۱۶ے

رکھنا:

'رکھنا' بطور امدادی فعل کئی طرح استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً کسی کی مرضی کے خلاف، دوستی، محبت یا جبر مثلاً: اس نے مجھے صبح سے بٹھا رکھا ہے یا مال دبا رکھا ہے۔ یا سکھا پڑھا کر پہلے سے تیار کر رکھنا یا محض تاکید

کے لیے جیسے سن رکھو، دیکھ رکھو وغیرہ:[۱۷]

ع: رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم [۱۸]

میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں
کاش پوچھو کہ مدّعا کیا ہے [۱۹]

بوسہ نہیں نہ دیجیے دشنام ہی سہی
آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں [۲۰]

نشے کے پردے میں ہے محوِ تماشاے دماغ
بس کہ رکھتی ہے سرِ نشو و نما موجِ شراب [۲۱]

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت [۲۲]

کیوں کر اُس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟ [۲۳]

اسما وصفات کی ترکیب سے مرکب افعال بنانا:

ہندی، عربی اور فارسی اسما وصفات میں تبدیلی کر کے مرکب افعال بنا لیے جاتے ہیں۔ ان کی تفصیل درج ذیل ہے:

۱۔ ہندی اسما وصفات میں کسی قدر تغیّر کر کے سادہ مصدر ''نا'' کا اضافہ کرلیا جاتا ہے۔ مثلاً ساٹھ سے سٹھیانا، پتھر سے پتھرانا، ٹھوکر سے ٹھکرانا، چکر سے چکرانا وغیرہ:

یہی ہے آزمانا تو ستانا کس کو کہتے ہیں
عدو کے ہو لیے جب تم تو میرا امتحاں کیوں ہو [۲۴]

۲۔ فارسی اسم کے ساتھ ہندی مصدر کا لانا جیسے دل دینا، باز آنا، باز رکھنا، دلاسا دینا، پیش آنا، بر آنا وغیرہ۔[۲۵]

کوئی امّید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی [۲۶]

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا [۲۷]

دل دیا جان کے کیوں اس کو وفادار اسد
غلطی کی کہ جو کافر کو مسلماں سمجھا ۲۸؎

جور سے باز آئے پر باز آئیں کیا
کہتے ہیں ہم تجھ کو منہ دکھلائیں کیا ۲۹؎

۳۔ عربی اسم کے ساتھ فعل کا اضافہ کر کے، مثلاً یقین کرنا، یقین لانا، علاج کرنا، جمع ہونا وغیرہ:

جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو
اک تماشا ہوا ، گلا نہ ہوا ۳۰؎

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا ۳۱؎

اے دلِ ناعاقبت اندیش! ضبطِ شوق کر
کون لا سکتا ہے تابِ جلوۂ دیدارِ دوست ۳۲؎

ہے مجھے ابرِ بہاری کا برس کر کھلنا
روتے روتے غمِ فرقت میں فنا ہو جانا ۳۳؎

ہندی اور فارسی کے اسماے صفات کے ساتھ مصادر کا اضافہ کر کے بکثرت اور بے شمار افعال مرکبہ بنائے گئے ہیں مثلاً: برا کہنا، اچھا کہنا، دم لینا، دم دینا، دم مارنا، رستہ دیکھنا، ادھار دینا وغیرہ۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

دم لینا: دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
کیوں ترا وقتِ سفر یاد آیا ۳۴؎

رستہ دیکھنا: لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں ، اب رہو تنہا کوئی دن اور ۳۵؎

عرصہ ہونا: کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے ۳۶؎

غنیمت جاننا: نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن ۳۷؎

شام کا صبح کرنا: کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا ۳۸؎

شکن پڑنا: ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے
ہے اک شکن پڑی ہوئی طرفِ نقاب میں ۳۹ے

شگاف پڑنا: وہ نالہ دل میں خس کی برابر جگہ نہ پائے
جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں ۴۰ے

شیشے اچھلنا: ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا ۴۱ے

سر کھپانا: فکرِ دنیا میں سر کھپاتا ہوں
مَیں کہاں اور یہ وبال کہاں ۴۲ے

سر پھوڑنا: سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر ۴۳ے

یہ صرف چند منتخب اشعار ہیں ورنہ غالب کی ہر غزل میں صرفی ونحوی امتیازات کی امثال موجود ہیں۔غالب کا یہ اُسلوبِ شاعری جسے خود ان کے عہد میں مہمل اور بے معنی کہہ کر نظر انداز کر دیا گیا، سو سال بعد اپنی قدر افزائی میں کامیاب ہوگیا۔آج اس کلام کے ایک ایک لفظ کو گنجینۂ معنی کا طلسم تسلیم کیا جا رہا ہے، ایک ایک حرف کے پس پردہ بے شمار لسانی امکانات کی توجیہ کی جا رہی ہے۔صرفی ونحوی جہات کا تعین کیا جا رہا ہے اور ان کی زبان سے قواعدِ زبان کی توضیح کی جا رہی ہے۔

غالب کا لسانی شعور نئے تنقیدی تناظرات اور نئی ادبی قدروں کا نقطۂ آغاز ہے۔انھوں نے زندگی اور فن کے باب میں جو رویہ اپنایا اور جو اصولِ زبان مرتب کیے وہ صدیوں بعد بھی فرسودگی اور کہنگی کی زد سے محفوظ ہیں، کیونکہ ان کی نگاہِ دور بیں رفتہ سے زیادہ آئندہ کے امکانات و اثرات پر تھی۔انھیں بجا طور پر اردو غزل کا مجدّدِ اعظم کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔بقولِ ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

> ’’...اُنیسویں صدی عیسوی کے وسط میں جب مرزا نوشہ اسد اللہ خان غالب نے یہ آواز بلند کی کہ شاعری قافیہ پیائی نہیں، معنی آفرینی ہے، مجذوب کی بڑ نہیں، مطلب و مقصد سے ہم آہنگی ہے، لڑکوں کا کھیل نہیں، دیدۂ بینا کی کسوٹی ہے، حمزہ کا قصہ نہیں، قطرے میں دجلے کی نمائش ہے، قد و گیسو کی آرائش نہیں، دار و رسن کی آزمائش ہے، بادہ و ساغر کا تذکرہ نہیں، مشاہدۂ حق کی گفتگو ہے... تو اردو شاعری عموماً اور اردو غزل خصوصاً ایک نئے جہانِ معنی سے آشنا ہوئی۔اس جہانِ معنی کی تفسیر کے لیے غالب کے بعد حالی سامنے آئے، حالی کے بعد اقبال اور پھر یہ سلسلہ ایسا چل نکلا کہ اردو غزل حسن و عشق اور مسائلِ تصوف سے آگے بڑھ کر افکارِ سنجیدہ اور جملہ مسائلِ حیات کی ترجمان بھی بن گئی۔‘‘ ۴۴ے

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ قاسمی، ابوالکلام، ڈاکٹر: شاعری کی تنقید، ص۴۵۔

۲۔ بجنوری، عبدالرحمٰن، ڈاکٹر: محاسنِ کلامِ غالب، ص۱۱-۱۰۔

۳۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر: لسانیات کے بنیادی اصول، ص۹۰۔

۴۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: لسانی مسائل (مقالات)، مکتبۂ اسلوب، کراچی، ۱۹۶۲ء، ص۱۷۔

۵۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، ص۲۷۔

۶۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: آبِ حیات، ص۱۱۱۔ ۷۔ ایضاً، ص۱۱۰۔

۸۔ شکیل الرحمٰن: مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات، معصوم پبلی کیشنز، سری نگر، اشاعت اوّل ۱۹۸۷ء، ص۲۶۲۔

۹۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: اردو ادب کی تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص۳۶۷۔

۱۰۔ ابواللیث صدیقی: مضمون، لسانی خصوصیات، مشمولہ تاریخ ادبیات، ص۳۷۷۔

۱۱۔ ایضاً، ص۳۷۹۔ ۱۲۔ ایضاً، ص۳۸۰۔ ۱۳۔ ایضاً، ص۳۸۲۔

۱۴۔ بجنوری، عبدالرحمٰن، ڈاکٹر: محاسنِ کلامِ غالب، ص۱۱-۱۰۔

۱۵۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اسلوبیاتِ میر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، طبع سوم ۲۰۰۰ء، ص۱۵۔

۱۶۔ ایضاً، ص۳۷۔

۱۷۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۲۶۔

۱۸۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد دوم، ص۷۱۹-۷۱۸۔ ۱۹۔ ایضاً، ص۷۹۹۔

۲۰۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ مہر، ص۴۸۴

۲۱۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۱۲۳۔

۲۲۔ قاسمی، ابوالکلام، ڈاکٹر: شاعری کی تنقید، ص۴۹۔

۲۳۔ عابد علی عابد، سید: البیان، ص۷۵۔

۲۴۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین: مرتبِ کلیاتِ غالب اردو، ص۱۶۲-۱۶۱۔

۲۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۷۵۔ ۲۶۔ ایضاً، ص۱۵۶۔

۲۷۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۱۹۔ ۲۸۔ ایضاً، ص۶۴۔

۲۹۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۰۵۔ ۳۰۔ ایضاً، ص۲۰۶۔ ۳۱۔ ایضاً، ص۱۰۴۔

۳۲۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین: مرتبِ کلیاتِ غالب اردو، ص۱۶۵-۱۶۴۔

۳۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۲۔ ۳۴۔ ایضاً، ص۱۸۔ ۳۵۔ ایضاً، ص۶۳۔ ۳۶۔ ایضاً، ص۹۰۔

۳۷۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۲۷۹۔

۳۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۳۳۔ ۳۹۔ ایضاً، ص۱۶۹۔ ۴۰۔ ایضاً، ص۱۸۲۔

۴۱۔ ایضاً، ص۲۔ ۴۲۔ ایضاً، ص۱۶۹۔ ۴۳۔ ایضاً، ص۱۱۱۔ ۴۴۔ ایضاً، ص۱۱۰۔

۴۵۔ ایضاً،ص۹۵۔ ۴۶۔ایضاً،ص۱۴۳۔ ۴۷۔ایضاً،ص۳۳۔ ۴۸۔ایضاً،ص۳۰۔

۴۹۔ ایضاً،ص۹۸۔ ۵۰۔ایضاً،ص۸۹۔ ۵۱۔ایضاً،ص۱۲۔ ۵۲۔ایضاً،ص۱۔

۵۳۔ ایضاً،ص۲۲۔ ۵۴۔ایضاً،ص۳۵۔

۵۵۔ عبدالحق،مولوی: قواعدِ اردو،ص۴۸۔

۵۶۔ نارنگ،گوپی چند،ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات،ص۱۵۲۔ ۵۷۔ایضاً،ص۱۵۹-۱۵۸۔

۵۸۔ ایضاً،ص۱۵۹۔

۵۹۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۷۸۔ ۶۰۔ایضاً،ص۱۷۰۔ ۶۱۔ایضاً،ص۱۴۲۔

۶۲۔ ایضاً،ص۸۲۔ ۶۳۔ایضاً،ص۹۰۔ ۶۴۔ایضاً۔ ۶۵۔ایضاً،ص۱۸۰۔

۶۶۔ ایضاً،ص۱۷۰۔ ۶۷۔ایضاً،ص۲۴۔ ۶۸۔ایضاً،ص۱۸۵۔ ۶۹۔ایضاً،ص۱۷۵۔

۷۰۔ ایضاً،ص۲۱۔ ۷۱۔ایضاً،ص۸۲۔ ۷۲۔ایضاً،ص۲۰۰۔ ۷۳۔ایضاً،ص۸۰۔

۷۴۔ ایضاً،ص۱۷۶۔ ۷۵۔ایضاً،ص۸۰۔ ۷۶۔ایضاً،ص۱۹۳۔ ۷۷۔ایضاً،ص۴۷۔

۷۸۔ ایضاً،ص۳۰۔ ۷۹۔ایضاً۔

۸۰۔ مہر: نوائے سروش،ص۱۰۸۰۔ ۸۱۔ایضاً،ص۱۰۱۲۔

۸۲۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۶۹۔ ۸۳۔ایضاً،ص۵۷۔ ۸۴۔ایضاً،ص۸۲۔

۸۵۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۱۰۲۔

۸۶۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۵۳۔ ۸۷۔ایضاً۔ ۸۸۔ایضاً،ص۱۶۴۔

۸۹۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۲۸۸۔

۹۰۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۸۸۔ ۹۱۔ایضاً،ص۳۲۔

۹۲۔ مہر: نوائے سروش،ص۸۹۳۔

۹۳۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۱۲۴۔

۹۴۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۳۰۔ ۹۵۔ایضاً،ص۱۸۵۔ ۹۶۔ایضاً،ص۲۰۸۔ ۹۷۔ایضاً،ص۷۸۔

۹۸۔ مہر: نوائے سروش،ص۹۴۹۔

۹۹۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۱۱۳۔

۱۰۰۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۲۰۶۔ ۱۰۱۔ایضاً،ص۱۱۲۔ ۱۰۲۔ایضاً،ص۱۰۱۔ ۱۰۳۔ایضاً،ص۱۸۔

۱۰۴۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۲۶۔ ۱۰۵۔ایضاً،ص۱۴۱۔ ۱۰۶۔ایضاً،ص۱۸۷۔ ۱۰۷۔ایضاً،ص۱۰۷۔

۱۰۸۔ ایضاً،ص۹۹۔ ۱۰۹۔ ایضاً،ص۶۸۔ ۱۱۰۔ ایضاً،ص۱۴۹۔ ۱۱۱۔ ایضاً،ص۱۶۴۔

۱۱۲۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۱۰۵۔ ۱۱۳۔ایضاً۔ ۱۱۴۔ایضاً،ص۳۶۔ ۱۱۵۔ایضاً،ص۱۸۷۔

۱۱۶۔ ایضاً،ص۶۹۔ ۱۱۷۔ایضاً،ص۱۸۔ ۱۱۸۔ایضاً،ص۵۔ ۱۱۹۔ایضاً،ص۴۳۔

۱۲۰۔ ایضاً،ص۳۸۔ ۱۲۱۔ایضاً،ص۵۷۔ ۱۲۲۔ایضاً،ص۶۶۔ ۱۲۳۔ایضاً،ص۴۶۔

۱۲۴۔ ایضاً،ص۴۹۔ ۱۲۵۔ایضاً،ص۹۴۔ ۱۲۶۔ایضاً،ص۱۳۸۔ ۱۲۷۔ایضاً،ص۹۴۔

۱۲۸۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص ۲۲۲۔
۱۲۹۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۹۷۔ ۱۳۰۔ ایضاً، ص ۲۰۶۔ ۱۳۱۔ ایضاً، ص ۱۱۸۔
۱۳۲۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۱۳۳۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔ ۱۳۴۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۱۳۵۔ ایضاً، ص ۱۹۔
۱۳۶۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۱۳۷۔ ایضاً، ص ۲۰۷۔ ۱۳۸۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۱۳۹۔ ایضاً، ص ۱۳۴۔
۱۴۰۔ عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، کمبائنڈ پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۴۴۔۴۳۔
۱۴۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۳۔ ۱۴۲۔ ایضاً، ص ۶۔ ۱۴۳۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔ ۱۴۴۔ ایضاً، ص ۹۳۔
۱۴۵۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔ ۱۴۶۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔ ۱۴۷۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔ ۱۴۸۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔
۱۴۹۔ ایضاً، ص ۴۳۔ ۱۵۰۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔ ۱۵۱۔ ایضاً، ص ۲۸۔ ۱۵۲۔ ایضاً، ص ۶۸۔
۱۵۳۔ ایضاً، ص ۳۷۔ ۱۵۴۔ ایضاً، ص ۱۷۔ ۱۵۵۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۱۵۶۔ ایضاً، ص ۳۸۔
۱۵۷۔ ایضاً، ص ۵۳۔ ۱۵۸۔ ایضاً، ص ۱۰۷۔ ۱۵۹۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۱۶۰۔ ایضاً، ص ۶۶۔
۱۶۱۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۶۲۔ ایضاً، ص ۲۴۔ ۱۶۳۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۱۶۴۔ ایضاً، ص ۴۷۔
۱۶۵۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۱۶۶۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۱۶۷۔ ایضاً، ص ۴۲۔ ۱۶۸۔ ایضاً، ص ۲۹۔
۱۶۹۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔ ۱۷۰۔ ایضاً، ص ۲۷۔
۱۷۱۔ عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، ص ۴۴۔
۱۷۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۹۰۔ ۱۷۳۔ ایضاً، ص ۶۸۔ ۱۷۴۔ ایضاً۔ ۱۷۵۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔
۱۷۶۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔ ۱۷۷۔ ایضاً، ص ۶۷۔ ۱۷۸۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔
۱۷۹۔ مہر: نوائے سروش، ص ۸۹۳۔
۱۸۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۳۔ ۱۸۱۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔ ۱۸۲۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔
۱۸۳۔ ایضاً، ص ۲۷۔ ۱۸۴۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔ ۱۸۵۔ ایضاً، ص ۸۴۔
۱۸۶۔ عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، ص ۴۴۔
۱۸۷۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۵۸۔ ۱۸۸۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔ ۱۸۹۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۱۹۰۔ ایضاً، ص ۱۔
۱۹۱۔ ایضاً، ص ۱۶۲۔ ۱۹۲۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۱۹۳۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔ ۱۹۴۔ ایضاً۔ ۱۹۵۔ ایضاً، ص ۲۱۵۔
۱۹۶۔ جیلانی کامران: مضمون، غالب کی پہچان اور مقام، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص ۸۷۔
۱۹۷۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۲۶۔ ۱۹۸۔ ایضاً، ص ۴۸۔ ۱۹۹۔ ایضاً، ص ۳۔ ۲۰۰۔ ایضاً، ص ۴۔
۲۰۱۔ ایضاً، ص ۸۔ ۲۰۲۔ ایضاً۔ ۲۰۳۔ ایضاً، ص ۱۲۔ ۲۰۴۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔
۲۰۵۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔ ۲۰۶۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔ ۲۰۷۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔ ۲۰۸۔ ایضاً، ص ۳۲۔
۲۰۹۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۲۱۰۔ ایضاً۔ ۲۱۱۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۲۱۲۔ ایضاً، ص ۵۳۔
۲۱۳۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۲۱۴۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۲۱۵۔ ایضاً، ص ۳۔ ۲۱۶۔ ایضاً، ص ۳۱۔
۲۱۷۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۲۱۸۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۲۱۹۔ ایضاً، ص ۳۶۔ ۲۲۰۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔
۲۲۱۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔ ۲۲۲۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔ ۲۲۳۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۲۲۴۔ ایضاً، ص ۸۔

۲۲۵۔ ایضاً،ص۸۱۔ ۲۲۶۔ایضاً،ص۸۴۔ ۲۲۷۔ایضاً،ص۱۱۴۔ ۲۲۸۔ایضاً،ص۱۹۔

۲۲۹۔ ایضاً،ص۲۰۶۔ ۲۳۰۔ایضاً،ص۱۸۳۔ ۲۳۱۔ایضاً،ص۱۰۹۔ ۲۳۲۔ایضاً،ص۲۷۔

۲۳۳۔ ایضاً،ص۳۱۔

۲۳۴۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۲۰۷۔ ۲۳۵۔ایضاً،ص۱۸۵۔ ۲۳۶۔ایضاً،ص۲۱۵۔ ۲۳۷۔ایضاً،ص۱۴۲۔

۲۳۸۔ ایضاً،ص۴۶۔ ۲۳۹۔ایضاً،ص۱۸۳۔ ۲۴۰۔ایضاً۔ ۲۴۱۔ایضاً،ص۲۷۔

۲۴۲۔ ایضاً،ص۱۵۔ ۲۴۳۔ایضاً،ص۱۴۔

۲۴۴۔ عصمت جاوید: نئی اردو قواعد،ص۶۰۔ ۲۴۵۔ایضاً،ص۶۱۔۶۰۔

۲۴۶۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۲۔ ۲۴۷۔ایضاً،ص۴۹۔ ۲۴۸۔ایضاً،ص۱۴۲۔ ۲۴۹۔ایضاً،ص۵۲۔

۲۵۰۔ ایضاً،ص۶۶۔ ۲۵۱۔ایضاً،ص۸۷۔ ۲۵۲۔ایضاً،ص۱۷۸۔ ۲۵۳۔ایضاً،ص۱۴۷۔

۲۵۴۔ ایضاً،ص۸۳۔ ۲۵۵۔ایضاً،ص۴۷۔ ۲۵۶۔ایضاً۔ ۲۵۷۔ایضاً،ص۱۱۶۔

۲۵۸۔ ایضاً،ص۱۰۰۔ ۲۵۹۔ایضاً،ص۹۶۔ ۲۶۰۔ایضاً،ص۱۱۳۔ ۲۶۱۔ایضاً،ص۲۔

۲۶۲۔ ایضاً،ص۶۔ ۲۶۳۔ایضاً،ص۲۳۔ ۲۶۴۔ایضاً،ص۳۸۔ ۲۶۵۔ایضاً،ص۸۲۔

۲۶۶۔ ایضاً،ص۵۱۔ ۲۶۷۔ایضاً،ص۶۳۔ ۲۶۸۔ایضاً،ص۱۶۶۔ ۲۶۹۔ایضاً،ص۱۶۷۔

۲۷۰۔ ایضاً،ص۱۲۱۔ ۲۷۱۔ایضاً،ص۱۷۵۔ ۲۷۲۔ایضاً،ص۱۷۷۔ ۲۷۳۔ایضاً،ص۹۰۔

۲۷۴۔ ایضاً،ص۱۲۔ ۲۷۵۔ایضاً،ص۱۹۔ ۲۷۶۔ایضاً،ص۴۹۔ ۲۷۷۔ایضاً،ص۱۲۔

۲۷۸۔ ایضاً،ص۳۲۔ ۲۷۹۔ایضاً،ص۶۳۔ ۲۸۰۔ایضاً،ص۱۳۔ ۲۸۱۔ایضاً،ص۸۰۔

۲۸۲۔ ایضاً،ص۹۷۔ ۲۸۳۔ایضاً،ص۶۳۔ ۲۸۴۔ایضاً،ص۱۸۔ ۲۸۵۔ایضاً،ص۱۴۴۔

۲۸۶۔ ایضاً،ص۱۳۰۔ ۲۸۷۔ایضاً،ص۱۷۰۔ ۲۸۸۔ایضاً،ص۱۴۴۔

۲۸۹۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ،ص۲۸۸۔

۲۹۰۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۸۹۔ ۲۹۱۔ایضاً۔ ۲۹۲۔ایضاً،ص۵۱۔ ۲۹۳۔ایضاً،ص۱۶۔

۲۹۴۔ ایضاً،ص۱۱۔ ۲۹۵۔ایضاً،ص۱۔ ۲۹۶۔ایضاً،ص۱۱۶۔ ۲۹۷۔ایضاً،ص۸۔

۲۹۸۔ ایضاً،ص۱۰۰۔ ۲۹۹۔ایضاً،ص۹۷۔ ۳۰۰۔ایضاً،ص۱۰۰۔ ۳۰۱۔ایضاً،ص۲۱۵۔

۳۰۲۔ ایضاً،ص۳۸۔ ۳۰۳۔ایضاً،ص۵۰۔ ۳۰۴۔ایضاً،ص۵۳۔ ۳۰۵۔ایضاً،ص۱۱۱۔

۳۰۶۔ ایضاً،ص۷۲۔ ۳۰۷۔ایضاً،ص۶۹۔ ۳۰۸۔ایضاً،ص۶۸۔ ۳۰۹۔ایضاً،ص۷۲۔

۳۱۰۔ ایضاً،ص۷۴۔ ۳۱۱۔ایضاً،ص۹۷۔ ۳۱۲۔ایضاً،ص۸۰۔ ۳۱۳۔ایضاً،ص۹۷۔

۳۱۴۔ ایضاً،ص۸۶۔ ۳۱۵۔ایضاً،ص۸۹۔ ۳۱۶۔ایضاً،ص۹۰۔ ۳۱۷۔ایضاً،ص۸۱۔

۳۱۸۔ ایضاً،ص۸۲۔ ۳۱۹۔ایضاً،ص۱۰۵۔ ۳۲۰۔ایضاً،ص۸۵۔ ۳۲۱۔ایضاً،ص۵۱۔

۳۲۲۔ ایضاً،ص۱۶۰۔ ۳۲۳۔ایضاً۔ ۳۲۴۔ایضاً،ص۱۸۵۔ ۳۲۵۔ایضاً،ص۶۔

۳۲۶۔ ایضاً،ص۸۱۔ ۳۲۷۔ایضاً،ص۱۹۔ ۳۲۸۔ایضاً،ص۱۷۳۔ ۳۲۹۔ایضاً،ص۸۸۔

۳۳۰۔ ایضاً،ص۸۱۔ ۳۳۱۔ایضاً،ص۱۴۶۔ ۳۳۲۔ ایضاً۔ ۳۳۳۔ایضاً،ص۱۴۴۔

۳۳۴۔ ایضاً،ص۹۵۔ ۳۳۵۔ایضاً،ص۸۔ ۳۳۶۔ایضاً،ص۴۴۔ ۳۳۷۔ایضاً،ص۱۵۸۔

۳۳۸۔ ایضاً،ص۱۹۹۔ ۳۳۹۔ایضاً،ص۱۷۔ ۳۴۰۔ایضاً،ص۱۵۲۔ ۳۴۱۔ایضاً،ص۱۶۔

۳۴۲۔ ایضاً،ص۵۸۔ ۳۴۳۔ایضاً،ص۵۔ ۳۴۴۔ایضاً،ص۸۳۔ ۳۴۵۔ایضاً،ص۹۴۔

۳۴۶۔ ایضاً،ص۱۱۳۔ ۳۴۷۔ایضاً،ص۱۰۰۔ ۳۴۸۔ایضاً،ص۱۶۴۔ ۳۴۹۔ایضاً۔

۳۵۰۔ ایضاً،ص۶۲۔ ۳۵۱۔ایضاً،ص۴۲۔ ۳۵۲۔ایضاً،ص۴۰۔ ۳۵۳۔ایضاً،ص۸۲۔

۳۵۴۔ ایضاً،ص۱۱۹۔ ۳۵۵۔ایضاً،ص۱۷۴۔ ۳۵۶۔ایضاً،ص۲۱۴۔ ۳۵۷۔ایضاً،ص۱۰۷۔

۳۵۸۔ ایضاً،ص۵۔ ۳۵۹۔ایضاً۔ ۳۶۰۔ایضاً،۱۲۷۔ ۳۶۱۔ایضاً،ص۱۰۰۔

۳۶۲۔ ایضاً،ص۳۹۔ ۳۶۳۔ایضاً،ص۹۴۔ ۳۶۴۔ایضاً،ص۱۰۴۔ ۳۶۵۔ایضاً،ص۱۰۲۔

۳۶۶۔ ایضاً،ص۱۸۔ ۳۶۷۔ایضاً،ص۵۳۔ ۳۶۸۔ایضاً،ص۱۶۰۔ ۳۶۹۔ایضاً،ص۸۷۔

۳۷۰۔ ایضاً،ص۸۰۔ ۳۷۱۔ایضاً،ص۱۱۶۔ ۳۷۲۔ایضاً،ص۱۱۹۔

۳۷۳۔ نجم الغنی، مولوی، بحر الفصاحت حصہ چہارم، ص۲۷۱۔۲۷۳۔

۳۷۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۳۸۔ ۳۷۵۔ایضاً،ص۱۶۴۔ ۳۷۶۔ایضاً،ص۶۳۔

۳۷۷۔ ایضاً،ص۹۱۔ ۳۷۸۔ایضاً،ص۱۳۱۔ ۳۷۹۔ایضاً،ص۱۸۔ ۳۸۰۔ایضاً،ص۱۴۶۔

۳۸۱۔ ایضاً،ص۹۷۔ ۳۸۲۔ایضاً،ص۹۵۔ ۳۸۳۔ایضاً،ص۱۹۔ ۳۸۴۔ایضاً،ص۹۷۔

۳۸۵۔ ایضاً،ص۱۹۔ ۳۸۶۔ایضاً،ص۴۹۔

۳۸۷۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: مضمون، غالب کے کلام میں استفہام، مشمولہ اردو کے چار بڑے شاعر، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص۱۸۹۔

۳۸۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۳۔ ۳۸۹۔ایضاً،ص۱۹۔ ۳۹۰۔ایضاً۔ ۳۹۱۔ایضاً۔

۳۹۲۔ ایضاً۔ ۳۹۳۔ایضاً،ص۱۸۵۔ ۳۹۴۔ایضاً،ص۱۷۵۔ ۳۹۵۔ایضاً،ص۱۲۱۔

۳۹۶۔ ایضاً،ص۸۹۔ ۳۹۷۔ایضاً،ص۱۷۵۔ ۳۹۸۔ایضاً،ص۵۶۔ ۳۹۹۔ایضاً،ص۸۔

۴۰۰۔ ایضاً،ص۳۹۔ ۴۰۱۔ایضاً،ص۹۴۔ ۴۰۲۔ایضاً،ص۳۷۔ ۴۰۳۔ایضاً،ص۳۔

۴۰۴۔ ایضاً،ص۹۹۔ ۴۰۵۔ایضاً،ص۱۰۴۔ ۴۰۶۔ایضاً،ص۲۰۔ ۴۰۷۔ایضاً،ص۸۶۔

۴۰۸۔ ایضاً،ص۴۹۔ ۴۰۹۔ایضاً،ص۲۵۔ ۴۱۰۔ایضاً،ص۱۶۱۔ ۴۱۱۔ایضاً،ص۱۷۰۔

۴۱۲۔ ایضاً،ص۱۰۷۔ ۴۱۳۔ایضاً،ص۱۰۹۔ ۴۱۴۔ایضاً،ص۱۱۰۔ ۴۱۵۔ایضاً،ص۱۱۱۔

۴۱۶۔ ایضاً،ص۱۱۹۔ ۴۱۷۔ایضاً،ص۱۲۸۔ ۴۱۸۔ایضاً،ص۱۶۔ ۴۱۹۔ایضاً،ص۱۰۰۔

۴۲۰۔ ایضاً،ص۱۲۸۔ ۴۲۱۔ایضاً،ص۱۳۸۔ ۴۲۲۔ایضاً،ص۱۳۹۔ ۴۲۳۔ایضاً،ص۱۴۶۔

۴۲۴۔ ایضاً،ص۱۵۴۔ ۴۲۵۔ایضاً،ص۱۵۶۔ ۴۲۶۔ایضاً،ص۱۷۸۔ ۴۲۷۔ایضاً،ص۱۸۵۔

۴۲۸۔ ایضاً،ص۱۸۷۔ ۴۲۹۔ایضاً،ص۱۸۶۔ ۴۳۰۔ایضاً،ص۱۸۷۔ ۴۳۱۔ایضاً،ص۳۔

۴۳۲۔ ایضاً،ص۱۴۔ ۴۳۳۔ایضاً۔ ۴۳۴۔ایضاً،ص۲۶۔ ۴۳۵۔ایضاً،ص۲۷۔

۴۳۶۔ ایضاً،ص۳۰۔ ۴۳۷۔ایضاً،ص۳۲۔ ۴۳۸۔ایضاً،ص۶۳۔ ۴۳۹۔ایضاً،ص۱۰۴۔

۴۴۰۔ ایضاً،ص۱۸۸۔ ۴۴۱۔ایضاً،ص۱۶۳۔ ۴۴۲۔ایضاً،ص۱۶۴۔ ۴۴۳۔ایضاً،ص۱۸۸۔
۴۴۴۔ ایضاً،ص۱۸۷۔ ۴۴۵۔ایضاً،ص۱۱۳۔ ۴۴۶۔ایضاً،ص۱۴۲۔ ۴۴۷۔ایضاً،ص۸۲۔
۴۴۸۔ ایضاً،ص۲۲۔ ۴۴۹۔ایضاً،ص۳۲۔ ۴۵۰۔ایضاً،ص۱۰۴۔ ۴۵۱۔ایضاً،ص۱۔
۴۵۲۔ ایضاً،ص۸۱۔ ۴۵۳۔ایضاً،ص۱۱۱۔ ۴۵۴۔ایضاً،ص۴۱۔ ۴۵۵۔ایضاً،ص۱۶۔
۴۵۶۔ ایضاً۔ ۴۵۷۔ایضاً،ص۱۹۔ ۴۵۸۔ایضاً،ص۲۰۔ ۴۵۹۔ایضاً،ص۲۵۔
۴۶۰۔ ایضاً۔ ۴۶۱۔ایضاً،ص۳۱۔ ۴۶۲۔ایضاً،ص۴۶۔ ۴۶۳۔ایضاً،ص۱۲۸۔
۴۶۴۔ ایضاً،ص۷۰۔ ۴۶۵۔ایضاً۔ ۴۶۶۔ایضاً،ص۲۷۔ ۴۶۷۔ایضاً،ص۲۷۔
۴۶۸۔ ایضاً،ص۵۔ ۴۶۹۔ایضاً،ص۳۲۔ ۴۷۰۔ایضاً،ص۸۷۔ ۴۷۱۔ایضاً،ص۳۳۔
۴۷۲۔ ایضاً،ص۲۷۔ ۴۷۳۔ایضاً،ص۸۰۔ ۴۷۴۔ایضاً،ص۹۱۔ ۴۷۵۔ایضاً،ص۹۳۔
۴۷۶۔ ایضاً،ص۴۶۔ ۴۷۷۔ایضاً،ص۸۴۔ ۴۷۸۔ایضاً،ص۴۱۔ ۴۷۹۔ایضاً،ص۱۰۸۔
۴۸۰۔ ایضاً،ص۱۶۱۔ ۴۸۱۔ایضاً،ص۱۳۵۔ ۴۸۲۔ایضاً،ص۱۴۴۔ ۴۸۳۔ایضاً۔
۴۸۴۔ ایضاً،ص۱۷۔

۴۸۵۔ قدرت نقوی، سید: نقطۂ آغاز بحر الفصاحت، جلد چہارم، ص۵۔

۴۸۶۔ عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، ص۱۴۳۔

۴۸۷۔ غالب: نوائے سروش، شارح مہر، ص۸۹۳۔

۴۸۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۰۸۔ ۴۸۹۔ایضاً،ص۱۵۴۔ ۴۹۰۔ایضاً،ص۱۸۸۔
۴۹۱۔ ایضاً،ص۱۰۸۔ ۴۹۲۔ایضاً،ص۱۲۳۔ ۴۹۳۔ایضاً،ص۱۲۴۔ ۴۹۴۔ایضاً،ص۱۲۶۔
۴۹۵۔ ایضاً،ص۱۷۵۔ ۴۹۶۔ایضاً،ص۶۔ ۴۹۷۔ایضاً،ص۱۸۷۔ ۴۹۸۔ایضاً،ص۹۳۔
۴۹۹۔ ایضاً،ص۴۳۔ ۵۰۰۔ایضاً،ص۱۳۱۔ ۵۰۱۔ایضاً،ص۱۷۸۔ ۵۰۲۔ایضاً،ص۳۶۔
۵۰۳۔ ایضاً،ص۱۷۰۔ ۵۰۴۔ایضاً۔ ۵۰۵۔ایضاً،ص۱۴۹۔ ۵۰۶۔ایضاً،ص۹۴۔
۵۰۷۔ ایضاً،ص۸۹۔ ۵۰۸۔ایضاً،ص۱۷۸۔ ۵۰۹۔ایضاً،ص۲۔ ۵۱۰۔ایضاً،ص۹۴۔
۵۱۱۔ ایضاً،ص۴۸۔ ۵۱۲۔ایضاً،ص۹۰۔ ۵۱۳۔ایضاً۔ ۵۱۴۔ایضاً،ص۹۴۔
۵۱۵۔ ایضاً،ص۱۱۳۔ ۵۱۶۔ایضاً،ص۲۱۲۔

۵۱۷۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۲۸۸۔

۵۱۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۸۔

۵۱۹۔ غالب: نسخۂ حمیدیہ، ص۱۱۱۔

۵۲۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۳۸۔ ۵۲۱۔ایضاً،ص۴۰۔ ۵۲۲۔ایضاً،ص۵۳۔ ۵۲۳۔ایضاً،ص۶۶۔
۵۲۴۔ ایضاً،ص۱۷۸۔ ۵۲۵۔ایضاً،ص۱۸۷۔ ۵۲۶۔ایضاً،ص۱۴۳۔ ۵۲۷۔ایضاً۔
۵۲۸۔ ایضاً،ص۱۹۔ ۵۲۹۔ایضاً،ص۹۳۔ ۵۳۰۔ایضاً،ص۱۳۱۔ ۵۳۱۔ایضاً،ص۵۷۔
۵۳۲۔ ایضاً،ص۸۶۔ ۵۳۳۔ایضاً،ص۶۔ ۵۳۴۔ایضاً،ص۱۴۶۔ ۵۳۵۔ایضاً،ص۱۶۷۔

۵۳۶۔ ایضاً،ص۱۰۹۔ ۵۳۷۔ایضاً۔ ۵۳۸۔ایضاً،ص۱۲۷۔ ۵۳۹۔ایضاً۔

۵۴۰۔ ایضاً،ص۱۲۹۔ ۵۴۱۔ایضاً،ص۶۸۔ ۵۴۲۔ ایضاً،ص۶۳۔

۵۴۳۔ غالب:نسخۂ حمیدیہ،ص۳۔

۵۴۴۔ غالب: دیوانِ غالب،ص۱۷۵۔

۵۴۵۔ ایضاً،ص۱۹۔ ۵۴۶۔ایضاً،ص۹۰۔ ۵۴۷۔ایضاً،ص۱۳۔ ۵۴۸۔ایضاً،ص۷۰۔

۵۴۹۔ ایضاً،ص۳۶۔ ۵۵۰۔ایضاً،ص۵۔ ۵۵۱۔ایضاً،ص۱۱۔ ۵۵۲۔ایضاً،ص۲۱۔

۵۵۳۔ ایضاً،ص۴۶۔ ۵۵۴۔ایضاً،ص۷۲۔ ۵۵۵۔ایضاً،ص۱۰۔ ۵۵۶۔ایضاً،ص۱۷۰۔

۵۵۷۔ غالب:نسخۂ حمیدیہ،ص۱۶۷۔ ۵۵۸۔ایضاً،ص۱۱۔ ۵۵۹۔ایضاً،ص۸۲۔ ۵۶۰۔ایضاً،ص۸۷۔

۵۶۱۔ ایضاً،ص۱۷۶۔ ۵۶۲۔ایضاً،ص۸۸۔ ۵۶۳۔ایضاً،ص۳۲۔ ۵۶۴۔ایضاً،ص۸۔

۵۶۵۔ ایضاً،ص۳۲۔ ۵۶۶۔ایضاً،ص۱۲۸۔ ۵۶۷۔ایضاً،ص۶۸۔ ۵۶۸۔ایضاً،ص۸۔

۵۶۹۔ ایضاً،ص۹۰۔ ۵۷۰۔ایضاً،ص۱۷۸۔ ۵۷۱۔ ایضاً،ص۱۷۷۔ ۵۷۲۔ایضاً،ص۱۸۲۔

۵۷۳۔ ایضاً،ص۳۱۔ ۵۷۴۔ایضاً،ص۱۵۵۔ ۵۷۵۔ایضاً،ص۵۰۔ ۵۷۶۔ایضاً،ص۱۴۵۔

۵۷۷۔ ایضاً،ص۱۲۷۔ ۵۷۸۔ایضاً،ص۱۲۶۔ ۵۷۹۔ایضاً،ص۹۰۔ ۵۸۰۔ایضاً،ص۳۲۔

۵۸۱۔ ایضاً،ص۸۔ ۵۸۲۔ایضاً،ص۱۴۱۔

۵۸۳۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: شعرِ شور انگیز، جلد سوم، ص۱۰۹۔

۵۸۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۰۵۔

۵۸۵۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: تفہیمِ غالب، ص۲۸۸۔ ۵۸۶۔ایضاً،ص۱۰۵۔ ۵۸۷۔ایضاً،ص۲۴۰۔

۵۸۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۹۴۔ ۵۸۹۔ایضاً،ص۷۰۔ ۵۹۰۔ایضاً،ص۳۱۔ ۵۹۱۔ایضاً،ص۸۷۔

۵۹۲۔ ایضاً،ص۷۷۔ ۵۹۳۔ایضاً،ص۵۷۔ ۵۹۴۔ایضاً،ص۱۳۱۔ ۵۹۵۔ایضاً،ص۸۰۔

۵۹۶۔ ایضاً،ص۹۷۔ ۵۹۷۔ایضاً،ص۱۸۲۔ ۵۹۸۔ایضاً،ص۳۶۔ ۵۹۹۔ایضاً،ص۱۰۹۔

۶۰۰۔ ایضاً،ص۸۱۔

۶۰۱۔ عصمت جاوید: نئی قواعد اردو، ص۱۴۷۔

۶۰۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۴۷۔ ۶۰۳۔ایضاً،ص۷۲۔ ۶۰۴۔ایضاً،ص۱۹۔

۶۰۵۔ محمد آفتاب احمد، ڈاکٹر: اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول (جلد اوّل)، نمل یونیورسٹی، اسلام آباد، ۱۹۹۴ء، ص۱۷۴۔

۶۰۶۔ غالب: دیوانِ غالب۔

۶۰۷۔ حالی، یادگارِ غالب، ص۔

۶۰۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔ ۶۰۹۔ ایضاً،ص۱۸۸۔

۶۱۰۔ ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر: مضمون، غالب کا شعری لہجہ، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص۹۵۔

۶۱۱۔ عصمت جاوید: نئی قواعد اردو، ص۱۹۲۔۱۹۱۔

۶۱۲۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد اوّل، مرتبہ خلیق انجم، ص۲۶۲۔
۶۱۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: تمنا کا دوسرا قدم اور غالب، ص۱۲۳۔
۶۱۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۷۹۔ ۶۱۵۔ ایضاً، ص۴۹۔ ۶۱۶۔ ایضاً، ص۱۰۴۔
۶۱۷۔ عصمت جاوید: نئی قواعد اردو، ص۱۸۷۔
۶۱۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۳۔ ۶۱۹۔ ایضاً، ص۷۷۔ ۶۲۰۔ ایضاً، ص۱۷۱۔ ۶۲۱۔ ایضاً، ص۸۲۔
۶۲۲۔ ایضاً، ص۸۰۔ ۶۲۳۔ ایضاً، ص۱۹۔ ۶۲۴۔ ایضاً، ص۱۷۰۔ ۶۲۵۔ ایضاً، ص۱۹۹۔
۶۲۶۔ عصمت جاوید: نئی قواعد اردو، ص۱۵۔ ۶۲۷۔ ایضاً، ص۱۶۔ ۶۲۸۔ ایضاً۔
۶۲۹۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۸۸۔ ۶۳۰۔ ایضاً، ص۵۷۔
۶۳۱۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: تفہیمِ غالب، ص۱۰۰-۱۰۹۔ ۶۳۲۔ ایضاً، ص۱۱۰۔
۶۳۳۔ وارث علوی، ص۲۱۶۔
۶۳۴۔ محمد اقبال، علامہ: بانگِ درا، کلیاتِ اقبال اُردو، ص۲۷-۲۶۔
۶۳۵۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، ص۱۳۱۔
۶۳۶۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص۷۲-۷۱۔ ۶۳۷۔ ایضاً، ص۷۷۔
۶۳۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۱۰۱۔ ۶۳۹۔ ایضاً، ص۱۷۸۔ ۶۴۰۔ ایضاً، ص۴۷۔
۶۴۱۔ ایضاً، ص۳۰۔ ۶۴۲۔ ایضاً، ص۹۰۔ ۶۴۳۔ ایضاً، ص۱۰۴۔ ۶۴۴۔ ایضاً، ص۱۴۶۔
۶۴۵۔ ایضاً، ص۱۰۴۔ ۶۴۶۔ ایضاً، ص۱۸۵۔ ۶۴۷۔ ایضاً، ص۶۴۔ ۶۴۸۔ ایضاً، ص۳۳۔
۶۴۹۔ رشید حسن خاں: زبان اور قواعد، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی، تیسرا ایڈیشن، ۲۰۰۱ء، ص۲۴۵۔
۶۵۰۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص۱۷۰۔
۶۵۱۔ غالب، دیوانِ غالب، ص۹۵۔ ۶۵۲۔ ایضاً، ص۶۴۔ ۶۵۳۔ ایضاً، ص۱۱۵۔
۶۵۴۔ ایضاً، ص۱۲۵۔ ۶۵۵۔ ایضاً، ص۲۶۔ ۶۵۶۔ ایضاً، ص۱۲۳۔
۶۵۷۔ عبدالحق، مولوی: قواعد اردو، ص۱۳۲۔
۶۵۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۹۔ ۶۵۹۔ ایضاً، ص۴۳۔ ۶۶۰۔ ایضاً، ص۳۶۔
۶۶۱۔ ایضاً، ص۳۴۔ ۶۶۲۔ ایضاً، ص۱۵۲۔ ۶۶۳۔ ایضاً، ص۱۴۲۔
۶۶۴۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، صر۱۳۔
۶۶۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۲۔ ۶۶۶۔ ایضاً، ص۱۱۴۔ ۶۶۷۔ ایضاً، ص۱۸۸۔ ۶۶۸۔ ایضاً، ص۱۲۴۔
۶۶۹۔ ایضاً، ص۲۳۔ ۶۷۰۔ ایضاً، ص۱۲۳۔ ۶۷۱۔ ایضاً، ص۳۴۔ ۶۷۲۔ ایضاً، ص۱۲۶۔
۶۷۳۔ ایضاً، ص۱۱۶۔ ۶۷۴۔ ایضاً، ص۱۴۲۔ ۶۷۵۔ ایضاً، ص۹۰۔ ۶۷۶۔ ایضاً، ص۳۹۔
۶۷۷۔ ایضاً، ص۱۸۳۔ ۶۷۸۔ ایضاً، ص۹۸۔
۶۷۹۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، ص۱۳۴۔
۶۸۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص۸۹۔ ۶۸۱۔ ایضاً، ص۱۸۷۔ ۶۸۲۔ ایضاً، ص۱۰۵۔

۶۸۳۔ ایضاً،ص۴۸۔ ۶۸۴۔ایضاً،ص۱۰۰۔ ۶۸۵۔ایضاً،ص۱۰۵۔ ۶۸۶۔ایضاً،ص۳۴۔

۶۸۷۔ ایضاً،ص۳۸۔ ۶۸۸۔ایضاً،ص۱۸۷۔ ۶۸۹۔ایضاً،ص۱۲۱۔ ۶۹۰۔ایضاً،ص۱۲۹۔

۶۹۱۔ عبدالحق،مولوی:قواعدِاردو،ص۱۳۶۔

۶۹۲۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۹۸۔ ۶۹۳۔ایضاً،ص۴۶۔ ۶۹۴۔ایضاً،ص۱۸۸۔

۶۹۵۔ ایضاً،ص۱۷۷۔ ۶۹۶۔ایضاً،ص۲۷۔

۶۹۷۔ عبدالحق،مولوی:قواعدِاردو،ص۱۳۶۔

۶۹۸۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۱۲۳۔ ۶۹۹۔ایضاً،ص۳۱۔ ۷۰۰۔ایضاً،ص۱۱۱۔ ۷۰۱۔ایضاً،ص۹۵۔

۷۰۲۔ عبدالحق،مولوی:قواعدِاردو،ص۱۳۸۔

۷۰۳۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۱۰۴۔ ۷۰۴۔ایضاً،ص۱۵۴۔ ۷۰۵۔ایضاً،ص۱۵۳۔

۷۰۶۔ایضاً،ص۱۵۴۔ ۷۰۷۔ایضاً،ص۸۔ ۷۰۸۔ایضاً،ص۱۹۔ ۷۰۹۔ ایضاً،ص۱۴۴۔

۷۱۰۔ ایضاً،ص۱۷۔ ۷۱۱۔ایضاً،ص۲۷۔

۷۱۲۔ عبدالحق،مولوی:قواعدِاردو،ص۱۳۸۔

۷۱۳۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۴۸۔ ۷۱۴۔ایضاً،ص۸۱۔ ۷۱۵۔ایضاً،ص۱۵۶۔ ۷۱۶۔ایضاً،ص۱۳۶۔

۷۱۷۔ عبدالحق،مولوی:قواعدِاردو،ص۱۳۸۔

۷۱۸۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۶۷۔ ۷۱۹۔ایضاً،ص۱۳۶۔ ۷۲۰۔ایضاً،ص۱۳۶۔

۷۲۱۔ ایضاً،ص۱۳۶۔ ۷۲۲۔ایضاً،ص۱۳۶۔ ۷۲۳۔ایضاً،ص۱۳۶۔ ۷۲۴۔ایضاً،ص۱۳۶۔

۷۲۵۔ عبدالحق،مولوی:قواعدِاردو،ص۱۳۸۔

۷۲۶۔ غالب:دیوانِ غالب،ص۶۷۔ ۷۲۷۔ایضاً،ص۳۳۔ ۷۲۸۔ایضاً،ص۲۹۔

۷۲۹۔ ایضاً،ص۳۸۔ ۷۳۰۔ایضاً،ص۲۴۔ ۷۳۱۔ایضاً،ص۳۹۔ ۷۳۲۔ایضاً،ص۴۳۔

۷۳۳۔ ایضاً،ص۳۹۔ ۷۳۴۔ایضاً،ص۳۰۔ ۷۳۵۔ایضاً،ص۵۳۔ ۷۳۶۔ایضاً،ص۱۸۷۔

۷۳۷۔ ایضاً،ص۲۷۔ ۷۳۸۔ایضاً،ص۱۔ ۷۳۹۔ایضاً،ص۹۷۔ ۷۴۰۔ایضاً،ص۹۷۔

۷۴۱۔ ایضاً،ص۱۱۔ ۷۴۲۔ایضاً،ص۶۸۔ ۷۴۳۔ایضاً،ص۴۹۔

۷۴۴۔ فرمان فتح پوری،ڈاکٹر:مضمون غالب کا اندازِ فکر اور استقبالِ فردا،مشمولہ اردو کے چار بڑے شاعر،ص۱۶۵۔

☆☆☆

باب پنجم:

حاصلِ مطالعہ

کائنات کے دیگر سربستہ رازوں کی طرح غالب کا فن بھی بے پناہ امکانات کا امین ہے۔ غالب شناسی کی روایت ڈیڑھ صدی سے زائد عرصے پر محیط ہے اور بے پایاں تحقیقی وتنقیدی سرمایہ اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ عہدِ غالب سے لے کر تا حال محققین، ناقدین اور شارحین، غالب کے فکر وفن کی اَن گنت کڑیاں دریافت کر چکے ہیں اور ان کے اسلوبِ شعری اور زبان و بیان کی وہ رمزیت، جو ان کے اپنے عہد میں پردۂ تجرید میں مستور رہی، ان کی وفات کے بعد اس کے نوع بہ نوع پہلو منظرِ عام پر لائے جا رہے ہیں لیکن غالب نے اسے کثیر المعنویت کے ایسے جوہر سے مالا مال کیا ہے کہ ہر مطالعہ غالب کے بعد تشنگی کچھ اور دو چند ہو جاتی ہے۔ بقولِ ڈاکٹر شان الحق حقی:

> ''بڑے ادب کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ اس میں نئے رموز و نکات نکلتے چلے آئیں۔ بعض اوقات شاعر کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ وہ کیا کہہ گیا ہے۔ مبدءِ غیب سے کچھ ایسے سربستہ پیغام بھی آتے ہیں جن کے مضمرات آگے چل کر کھلیں.....'' [۱]

کلامِ غالب کی رمزیت و تہ داری، زبان و بیان کی ندرت اور اسلوبِ شعری کی نادرہ کاری ہر دور کے قاری سے اپنا رشتہ جوڑنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> ''غالب کی شخصیت اور شاعری میں کچھ ایسی پہلو دار کیفیت ہے کہ ہر دور میں اس کے مختلف پہلوؤں پر کچھ نئی باتیں کہنے اور نئے خیالات پیش کرنے کی گنجائش ہمیشہ باقی رہے گی...'' [۲]

غالب نے اپنی شاعری کی بابت یہ دعویٰ کر کے کہ:

گنجینۂ معنی کا طلسم اُس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے [۳]

تحقیق و تفہیمِ غالب کو ایک مسلسل عمل بنا دیا ہے۔ غالب کا مذکورہ شعر موضوعِ زیرِ تحقیق کو بنیاد فراہم کرنے کا مُوجب بنا۔ غالب نے یہاں نہ صرف اپنے نظریۂ فن کی عکاسی کی ہے بلکہ بڑی مہارت سے لفظ کا رشتہ معنی سے بھی جوڑا ہے۔ ''گنجینۂ معنی کے طلسم'' کی عقدہ کشائی آسان بات نہیں۔ مطالعۂ غالب میں عمر صَرف کرنے کے باوجود غالب شناسی کا دعویٰ محض دعویٰ ہی رہ جاتا ہے۔ نہ الفاظ کے بند دریچے مکمل طور پر وا ہوتے ہیں اور نہ ہی معنی کا طلسم ہی ٹوٹتا ہے۔ تحقیق کا یہی تسلسل غالب کی دریافت کے سفر کو جاری و ساری رکھے ہوئے ہے اور اسی میں غالب کی عظمت اور آفاقیت کا راز مضمر ہے۔ ''کلامِ غالب کا لسانی و

اسلوبیاتی مطالعہ'' بھی تفہیمِ غالب کے اس طویل سلسلے کی ایک کڑی ہے۔اس تحقیقی مطالعے کا ماحصل درج ذیل نکات کی صورت میں سمیٹا جاسکتا ہے۔

اس تحقیقی کاوش میں تاثراتی حوالوں کی بجائے ٹھوس لسانی شواہد کو بنیاد بنایا گیا ہے کیوں کہ ہر عہد اور ہر زمانے کا اپنا تحقیقی شعور اور تنقیدی تناظر ہوتا ہے۔جوں جوں زمانہ علمی وادبی ترقیات سے ہم کنار ہوتا ہے علم وآگہی کے نئے دریچے وا ہونے لگتے ہیں۔موجودہ صدی میں ادبی تحقیق کے زاویے بھی تبدیل ہورہے ہیں۔سائنسی ترقیات کے نتیجے میں تحقیقی سطح پر لسانیات واسلوبیات کے حوالے سے ادب پاروں کی تشریح وتوضیح کی جارہی ہے، بالخصوص لسانیات کی اہمیت میں روز افزوں اضافہ ہورہا ہے۔ادبا اور شعرا کی زبان کے تکنیکی مسائل کو سائنٹیفک بنیادوں پر پرکھا جارہا ہے۔ڈاکٹر عطش درانی کی رائے میں:

''ادبی تحقیق محض تاثراتی حوالوں سے کہیں زیادہ اب لسانی پہلو کی طرف منتقل ہورہی ہے...
ادبی تحقیق کو سائنسی تحقیق کے مقابلے میں لانے کے لیے کوششیں ہورہی ہیں تاکہ ادبی محقق کے ہاں جو کمی محسوس ہورہی ہے، اُسے دور کیا جاسکے۔''[۴]

ادب کی اپنی ایک سائنس ہے، تکنیک ہے، لسانی پیچیدگیاں اور اسلوبیاتی تہ داریاں ہیں۔اگرچہ ادبیات اور ادب پاروں کی زبان علمِ لسانیات کا مرکزی موضوع نہیں لیکن ادب پاروں میں زبان وبیان کی جو بوالعجبیاں ملتی ہیں، اسالیبِ بیان کا تنوع ملتا ہے، لفظ کو برتنے کے لامحدود امکانات ملتے ہیں انھیں لسانی سطح پر کسی طور نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لسانی مطالعات کی ضرورت اور اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

''لسانیات میں روز بروز معلومات کے نئے اُفق سامنے آرہے ہیں۔لسانیات کی دنیا تجربے کی دنیا ہے۔اس سے زبان کے مطالعے میں بیش بہا مدد لی جاسکتی ہے۔اگر اُردو جدید دور کے تقاضوں کو پورا کرنا چاہتی ہے تو اس کو مستقبل میں لسانیات سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرنا ہوگا۔''[۵]

زبان اور اسلوب کی تشکیل میں لفظیات (Morphology)، معنیات (Semantics)، صوتیات (Phonology) اور صرفیات ونحویات (Syntax) جیسے خالص لسانی مسائل کی توضیح اور ادب پاروں میں ان عناصر کی کارفرمائی ''لسانیاتِ جدید'' کا مرکزی موضوع ہے۔ادب کے آئینے میں نہ صرف زبان کے ارتقا کی داستان مضمر ہوتی ہے بلکہ اس زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کا ذوقِ جمال، تہذیب وروایات اور اجتماعی شعور کا عکس بھی جھلکتا ہے۔لسانی واسلوبیاتی مطالعات کی اہمیت کو مرکزِ نگاہ بناتے ہوئے راقم الحروف نے ''کلامِ غالب کے لسانی واسلوبیاتی مطالعے'' کو موضوعِ تحقیق قرار دیا ہے۔اس تحقیق کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالب نے اپنے ''مجموعۂ اُردو'' میں لسانی واسلوبیاتی سطح پر جونت نئے تجربات کیے ہیں، ان کا تجزیاتی مطالعہ نہ صرف لسانیات بلکہ غالبیات میں بھی ایک نئے باب کا اضافہ ہے۔

غالب ایک ذولسانئین شاعر تھے۔ فارسی زبان پر انھیں اہلِ زبان کی سی دسترس تھی اسی لیے ابتدا میں وہ اردو شاعری کے مقابلے میں اپنی فارسی شاعری کو سرمایۂ افتخار سمجھتے تھے، یعنی:

فارسی بیں تابہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعۂ اُردو کہ بے رنگِ من اُست ؎

لیکن جلد ہی وہ اس رمز سے واقف ہو گئے کہ زبانِ ریختہ میں بھی ان کا رنگِ سخن ''رشکِ فارسی'' ہے اور یہاں بھی اُن کی نادرہ کار طبع نے زبان دانی سے زبان سازی تک تمام مراحل بہ حسن و خوبی طے کیے ہیں۔ اسی لیے ''ریختہ'' کے ''رشکِ فارسی'' ہونے کا دعویٰ بھی کرتے نظر آئے:

جو یہ کہے کہ ریختہ کیوں کر ہو رشکِ فارسی؟
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کر اُسے سنا کہ یوں ؎

غالب کا ''دیوانِ اردو'' زبان اور اسالیب شعری کے فن کارانہ استعمال کا حسین امتزاج ہے۔ وہ تقلید کے مقابلے میں اجتہاد کے قائل تھے۔ انھوں نے لسانی و اسلوبیاتی سطح پر اردو غزل کو نئے امکانات سے روشناس کرایا۔ غالب نے فنی اجتہادات پر مبنی ایک ایسا نیا شعری نظام وضع کیا جس میں نئی لسانی تشکیلات، نئی لفظیات، نئی معنیات، نئے عروضی اجتہادات، نئی سوچ، نئی زبان، نئے اسالیب اور دیگر محسناتِ شعری کی کارفرمائی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں آنے والے ہر لفظ اور ہر حرف کی قدر و قیمت سے آگاہ تھے اور ہر لفظ کو طلسمِ معنی میں اسیر کرنے کے خواہاں تھے۔

موضوعِ تحقیق یعنی ''کلامِ غالب کا لسانی و اسلوبیاتی مطالعہ'' کا تحقیقی مواد بنیادی طور پر تین حصوں میں منقسم ہے:

اوّل: مبادیاتِ لسانیات و اسلوبیات کی توضیح۔
دوم: غالب کے لسانی شعور اور لسانی اجتہادات کا تجزیہ۔
سوم: اسلوبیات کے جدید تنقیدی تناظر کی روشنی میں کلامِ غالب کی تفہیم۔

موضوعِ تحقیق کے ابتدائی دو ابواب لسانیات و اسلوبیات کے تعارفی مطالعے پر مبنی ہیں۔ یہاں تفصیل کی بجائے اجمال سے کام لیتے ہوئے مبادیاتِ لسانیات کی وضاحت کی گئی ہے، لسانی مطالعے کی حدود و مناہج پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ادب میں لسانی مطالعات کی ضرورت و اہمیت بیان کرنے کے ساتھ ساتھ جدید لسانی رجحانات اور لسانی امور کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ نیز ادبیات کے حوالے سے ہونے والی لسانی تحقیق کی روایت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے تاکہ اس تجزیاتی مطالعے کی روشنی میں زبانِ غالب کی رنگا رنگی تک رسائی حاصل کی جا سکے۔

مذکورہ طریقۂ کار کو برقرار رکھتے ہوئے دوسرے باب میں اُسلوب، اُسلوبیات اور اُسلوبیاتی تنقید و تحقیق کو محورِ مطالعہ بنایا گیا ہے۔ اسلوب کی تعریف و توضیح، تشکیلِ اسلوب کے بنیادی عناصر، اسلوبیاتی

مطالعے کی حدود اور ادب میں اسلوبیاتی تنقید و تحقیق کی روایت کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید پر کیے جانے والے اعتراضات کا بھی مختصراً جائزہ لیا گیا ہے تاکہ ان تمام مباحث کی روشنی میں اُسلوبیاتِ غالب کے تعین کے مرحلے کو طے کیا جا سکے۔ ان دونوں ابواب کی مقالے میں وہی اہمیت اور حیثیت ہے جو فنِ قصیدہ میں ''گریز'' کی ہوتی ہے یعنی ان دو ابواب کی روشنی میں اصل موضوع تک رسائی کا سفر آسان بنانے کی کوشش کی گئی ہے تاکہ غالب کی لسانیات اور اسلوبیات کی حدود کا تعین کرنے میں خاطر خواہ مدد لی جا سکے۔

اس تحقیقی مقالے کا تیسرا باب غالب کے لسانی شعور اور لسانی اجتہادات کا تجزیہ کرنے کے لیے مختص کیا گیا ہے۔ غالب ایک پختہ لسانی شعور کے مالک تھے۔ وہ اپنے عہد کی زبان ریختہ کی کم مائیگی کو محسوس کرتے ہوئے ایک ایسی نئی زبان خلق کرنا چاہتے تھے جو زبان فارسی کی طرح پختہ و محکم ہو، اظہار و ابلاغ کی تمام تر صورتوں پر حاوی ہو۔ غالب زبان سازی کی اس کوشش میں بڑی حد تک کامیاب رہے۔ غالب کا اردو کلام زبان کی ترقی و ارتقا میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے لسانی ورثے پر اکتفا کرنے کی بجائے اپنی اجتہادی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے زبان کے لسانی امکانات کو ٹٹولا اور ایک باشعور زباں دان اور ماہرِ لسانیات کی طرح لسانی ارتقا کے عمل کو تیز تر کر دیا۔

اس تحقیقی کاوش کے نتیجے میں ہم غالب کا مطالعہ محض ایک شاعر اور ادیب ہی نہیں بلکہ پختہ کار ماہر لسانیات کی حیثیت سے بھی کر سکتے ہیں۔ مقامِ حیرت ہے کہ غالب جیسا زیرک و دانا، نابغۂ روزگار اپنے وقت اور زمانے سے کس حد تک آگے دیکھنے کی ہمت و سکت رکھتا تھا کہ لسانیات و اسلوبیات جیسے جدید تر تصورات، جن کی تشکیل و تفہیم محض نصف صدی کا قصہ ہے، غالب نے صدیوں پہلے نہ صرف ان کی ضرورت اور اہمیت کو سمجھا بلکہ تمام لسانی و اسلوبیاتی رموز و غوامض پر علمی بلکہ عملی گرفت کا مظاہرہ بھی کیا۔ علمی سطح پر دیکھا جائے تو غالب کے مکاتیب ایسے لسانی مباحث سے بھرے پڑے ہیں جن میں وہ فنِ زباں دانی کے لطیف ترین رموز و نکات کی وضاحت کرتے ہیں اور اسلوب سازی کے نازک موڑ اپنے دوستوں اور تلامذہ کو سمجھاتے ہیں۔ باب سوم یعنی'' کلامِ غالب کا لسانی مطالعہ'' میں ان اہم لسانی مسائل کی نشان دہی کی گئی ہے جن کی بابت غالب ایک واضح نقطۂ نظر رکھتے تھے۔ بالخصوص تذکیر و تانیث، واحد جمع، اسما و صفات، روزمرہ محاورہ، اشتقاقیات، فنِ لغت نویسی کے رہنما اصول، علم عروض کی نزاکتیں، رموزِ املا اور دیگر لسانی تشکیلات کے ذیل میں مکاتیب غالب سے اقتباسات اخذ کیے گئے ہیں۔

غالب لسانی مسائل کے معاملے میں کورا کے بجائے تحقیق اور اہلِ زبان کی اسناد کو معتبر خیال کرتے تھے۔ غالب کے لسانی شعور کی پختگی کو سمجھنے کے لیے اور فرہنگ اور لغت نویسی سے ان کی دلچسپی کے سلسلے میں ان کی مشہور تصنیف'' قاطع برہان'' اور'' بیانِ غالب'' میں موجود ان کے علمی نظریات سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ یہ محض ایک ادبی معرکہ ہی نہیں بلکہ فنِ لغت نویسی کے رہنما اصول طے کرنے کی ایک

گراں قدر کاوش بھی ہے۔اس ادبی معرکے کے نتیجے میں ادبی دنیا پہلی بار لسانی مباحث کی باریکیوں سے آشنا ہوئی، فرہنگ اور لغت نویسی میں اہلِ زبان کی اسناد اور تحقیقی نقطۂ نگاہ کو اہم سمجھا جانے لگا۔

غالب کی شاعرانہ عظمت کی دلیل یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف لسانی رموز و نکات پر علمی بحثیں اٹھائیں بلکہ عملاً اپنی شاعری میں لسانی اجتہادات کے مکمل و منفرد نمونے بھی پیش کیے۔اس سلسلے میں غالب کے اردو دیوان سے ایسی امثال بکثرت اخذ کی گئی ہیں اور غالب کی زبان سازی پر مفصل تحقیق کی گئی ہے۔غالب کے لسانی اجتہادات کے ذیل میں تراکیب سازی، لسانی تشکیلات، روزمرہ و محاورہ کی برجستگی، تشبیہ و استعارہ کی ندرت، تلمیحات کی رنگارنگی، علائم و رموز اور قولِ محال کی تہ داری، املائی امتیازات اور دیگر لسانی امکانات کو منظرِ عام پر لایا گیا ہے۔

موضوعِ زیرِ بحث کا چوتھا باب یعنی ''کلامِ غالب کا اسلوبیاتی مطالعہ'' کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ اسلوبیات کا تصوّر اہلِ مشرق نے مغرب سے مستعار لیا ہے۔اگرچہ مشرقی شعریات میں شاعری کے فنی محاسن اسلوب ہی کی روشنی میں طے کیے جاتے رہے ہیں لیکن اسلوبیات کے مغربی ماہرینِ زبان کے فنی محاسن کو خالصتاً سائنسی بنیادوں پر استوار کرنے کے خواہاں نظر آتے ہیں۔اسلوبیات دراصل وضاحتی اور اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ ہے جس میں اسلوب کا تجزیہ لسانی نقطۂ نظر سے کیا جاتا ہے تاکہ فن پارے کی تاثراتی و جمالیاتی تفسیر کے برعکس تحقیق کو سائنٹفک بنیاد فراہم کی جا سکے اور اسلوب کے لسانی پس منظر کو منظرِ عام پر لایا جا سکے۔ یہاں تشکیلِ اسلوب کے عمل میں زبان کا مطالعہ لفظیاتی، معنیاتی، صوتیاتی اور صرفی و نحوی سطح پر کیا جاتا ہے۔اسلوبیات کے تناظرِ جدید کو مدِنظر رکھتے ہوئے کلامِ غالب کے اسلوبیاتی مطالعے کو مزید چار ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے، یعنی:

الف: لفظیاتِ کلامِ غالب۔

ب: معنیاتِ کلامِ غالب۔

ج: صوتیاتِ کلامِ غالب۔

د: صرفیات و نحویات کلامِ غالب۔

اُسلوبیات کے مغربی تصوّر کے برعکس غالب کے اُسلوبیاتی مطالعے کو مشرقی طرزِ احساس کی روشنی میں تحریر کیا گیا ہے اور ادب کو سائنس بنانے کی شعوری کوشش سے قصداً اجتناب برتا گیا ہے۔ چنانچہ مشرقی شعریات کی صدیوں پرانی روایات کا احترام کرتے ہوئے اس امر پر اتفاق کیا گیا ہے کہ:

> ''...اردو تحقیق و تنقید کو مشرق سے اپنی اصطلاحیں مستعار لینی چاہئیں جو ان کی اصل میراث ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اسلوبیاتی تنقید شعری یا نثری آہنگ کے خارج و باطن سے مساویانہ رشتہ رکھتی ہے تاہم مشرق کو ظاہر کبھی محبوب نہیں رہا۔ ظاہر لائقِ اعتبار نہیں، سب کچھ باطن ہے اور باطن کی شناخت ہی اصل شناخت ہے۔اسی باطن کو وزیر آغا ''تخلیق کی روح'' کہتے ہیں۔''[۸]

غالب کے خیال میں ان کی شاعری کا ہر لفظ ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' ہے۔ گویا اسلوب کی تشکیل لفظ و معنی کے گہرے اشتراک سے وجود میں آتی ہے لہٰذا اسے لفظ شماری یا صوت شماری کے اعداد و شمار تک محدود کرنا اور تشکیلِ اسلوب کے جمالیاتی تقاضوں سے پہلو تہی برتنا کسی طور مناسب نہیں۔ کلامِ غالب کی رمزیت و ایمائیت، تخیل کی نزاکت، قولِ محال اور تمثیلی پیرائے کی کثرت اور علائم و رموز کی ذومعنویت اسلوبیات کے مغربی تصور اور ادب کی شماریاتی پیمائش کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ لفظ شماری یا صوت شماری کو بنیاد بنا کر مغربی طرز کا اسلوبیاتی مطالعہ کسی ایک نظم و غزل یا محدود پیمانے پر تو ممکنہ طور پر کیا جاسکتا ہے لیکن دیوانِ غالب کی اس نوع کی تفہیم ان کی شاعری کے لامحدود امکانات کو محدود کردینے کے مترادف ہوگی کیونکہ یہاں قاری کی نظر شعر کے کسی ایک پہلو پر ٹھہرتی ہے تو اسی لمحے کوئی دوسرا پہلو دامنِ دل اپنی طرف کھینچنے لگتا ہے۔ غالب کو تو جملے کے جملے مقدر چھوڑ دینا مرغوب تھا۔ وہ کفایتِ لفظی کے شوق میں محذوف جملے لکھنا پسند کرتے تھے۔ ایسے میں لفظ شماری کیونکر کی جاسکتی ہے۔ غالب کے آفاقی اُسلوبِ شعری کے پس پردہ امکانات کی ایک پوری دنیا آباد ہے جسے صرف لفظوں اور اصوات تک محدود کردینا درست ادبی رویہ نہیں۔ ڈاکٹر شان الحق حقی کلام غالب کے لسانی مطالعے کے سلسلے میں اپنے تحفظات کا اظہار کرتے ہوئے بجا طور پر فرماتے ہیں:

> ''... الفاظ کی ٹھیک ٹھیک تعداد طے کرنے میں کچھ پیچیدگیاں ہیں۔ کون سے محاورات یا مرکب افعال کو علاحدہ شمار کیا جائے۔ دونوں افعال الگ الگ شمار ہوں تو مرکب فعل یا محاورہ ان پر مستزاد ہو یا نظر انداز... یہی مسئلہ بعض دوسرے کلمات کے بارے میں بھی پیدا ہوتا ہے جیسے کہ فجائیہ کلمات: مت پوچھ! کیا کہوں! یا فقرے: جانے بھی دو، تکلف برطرف۔ ''کیجیے'' کرنے کی مغیرہ شکل ہے۔ کیا صرف ''کرنا'' مصدر کو گن لینا کافی ہے یا اسے ایک علیحدہ لفظ شمار کیا جائے؟ غالب نے ہوجیو، آئیو بھی باندھا ہے (بطور روزمرہ ''آگے آئیو'' کی ترکیب میں) یہ بھی لغوی طور پر تو ''آنا'' کا صیغہ امر ہی ہے۔ عام اجزائے کلام جیسے کہ حروفِ جار میں، سے، کو، پر، تک نیز ضمائر وظروف اِن، اُن، اُسی، وہیں، کہیں وغیرہ دوسرے عطفی الفاظ یا فقرے یوں تو، ویسے، اتنے میں ... ہر تحریر میں لازماً شامل ہوتے ہیں ... کیا انہیں بھی گنا جائے؟''[۹]

کلامِ غالب کے تحقیقی مطالعے کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ محض اعداد و شمار کا تعین اہم نہیں بلکہ لسانی توسیع کے جو امکانات غالب نے متعارف کرائے ہیں ان کا مطالعہ زیادہ دلچسپ اور معنی خیز ہے۔ چنانچہ غالب کے اسلوبیاتی مطالعے میں لفظیات، معنیات، صوتیات، صرفیات و نحویات کو بنیاد بنا کر غالب کے لسانی و اسلوبیاتی امتیازات کی نشان دہی کی گئی ہے۔

''لفظیاتِ کلامِ غالب'' میں Morphology کے رہنما اصول مدنظر رکھتے ہوئے غالب کی لفظ شناسی کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ وہ لفظوں کے دروبست اور حسنِ ترتیب کا خاص سلیقہ رکھتے تھے۔ ان کے کلام

میں کسی لفظ کو ہٹا کر دوسرا لفظ رکھنے کی گنجائش موجود نہیں۔ انھوں نے صنائع بدائع لفظی کا ماہرانہ استعمال کر کے اپنے شعری اسلوب کو نکھار عطا کیا ہے۔ یہاں کلامِ غالب میں لفظ کی جو پہنائیاں ہیں ان کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ ترکیب سازی، محذوف جملے، حرف ہمزہ سے بنائے گئے مرکبات، عطف و اضافات، سابقوں اور لاحقوں کے استعمال سے کی گئی لسانی تشکیلات نے ان کے کلام کی معنیاتی سطح کو بھی بہت وقیع بنا دیا ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے لسانی جمود کو ختم کرنے کے لیے نہ صرف نئے الفاظ وضع کیے ہیں بلکہ پرانے الفاظ کے قالب میں بھی زندگی کی نئی روح پھونکی ہے۔

معنیاتِ کلامِ غالب میں Semantics کے حوالے سے غالب نے وفورِ معنی اور ارتقائے معنی کے لیے جو اسالیب اختیار کیے ہیں ان کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ غالب لفظ و معنی کے ارتباط باہم پر گہری نظر رکھتے تھے۔ وہ اپنے شعری اسلوب کی تشکیل میں بیان و بدیع کے جملہ محاسن تصرف میں لائے ہیں اور صنائع معنوی نے ان کے کلام کو فکر انگیز و معنی خیز بنا دیا ہے۔ ان کے نزدیک شاعری قافیہ پیائی نہیں بلکہ ''معنی آفرینی'' کا دوسرا نام ہے۔ ان کے نظریۂ شعر کی بنیاد معنیات پر استوار ہے چنانچہ یہاں غالب کے کلام کی فکری سطح، مضامین کی بلندی، ندرتِ خیالی اور معنی آفرینی کے ساتھ ساتھ ذو معنویت اور تہ داری کا تجزیہ بھی پیش کیا گیا ہے اور گنجینۂ معنی کی طلسم کشائی کے لیے دیوان غالب سے جدّتِ معنی پر مبنی اشعار انتخاب کیے گئے ہیں۔ تاہم کلامِ غالب کا ہر طالب علم غالب کو اپنے عہد کی علمی ترقیات یا ذوقی معیار کی روشنی میں پرکھتا ہے۔ ''معنیاتِ کلامِ غالب'' پر گرفت کا دعویٰ سورج کو چراغ دکھانے کے مترادف ہوگا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

> ''معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گرفت میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے لیے اسے چند الفاظ میں مقید تو کیا جا سکتا ہے لیکن تمام معنیاتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا۔''[۱۰]

اسلوبیاتی مطالعے کا تیسرا جزو ''صوتیاتِ کلامِ غالب'' سے متعلق ہے۔ صوتیات یا Phonology لسانیات و اسلوبیات کی اہم ترین شاخ ہے جس میں حرفوں اور لفظوں کی آوازوں کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ کلامِ غالب کا صوتیاتی مطالعہ ان کی فنی بالیدگی اور کلام کی جمالیاتی خصوصیات کا آئینہ دار ہے۔ غالب کی ہر شعری کاوش کے پس پردہ ایک باقاعدہ صوتیاتی نظام کی کارفرمائی ملتی ہے لیکن اس نظام کی تخلیق شعوری نہیں لاشعوری ہے۔ اس صوتیاتی مطالعے کی روشنی میں ہمیں الفاظ ازخود بولتے سنائی دیتے ہیں۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ ان کے ہاں صوتیات و معنیات ایک اکائی کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ یہ آوازیں قاری کے موڈ اور مزاج کی مطابقت سے ہلکی بھاری، تیز اور مدھم ہوتی دکھائی دیتی ہیں۔ کبھی ایک کیفیت طاری ہوتی ہے تو کبھی دوسرا پہلو سامنے بندی کرتا ہے۔ الفاظ کا آہنگ کہیں گرج دار اور شور انگیز ہے تو کہیں مست اور رواں۔ الفاظ کا آہنگ شعریت کی جان ہوتا ہے، اس لحاظ سے غالب کی غزل کا صوتیاتی مطالعہ بہت اہم اور معنی خیز ہے۔ غالب ایسے غنائی مصوّتوں کا انتخاب کرتے ہیں کہ

شعر نغمے کے سانچے میں ڈھل جاتا ہے۔اس مطالعے میں کلامِ غالب سے ایسی امثال بکثرت اخذ کی گئی ہیں جو ان کے عروضی اجتہادات، قافیہ وردیف کی ہم آہنگی، اوزان وبحور کے توازن، تکرارِ لفظی اور مترنم تراکیب کی صورت میں قدم قدم پر ہمارے سامنے آتی ہیں۔

صوتیاتِ کلامِ غالب کے مطالعے کی روشنی میں ان مخصوص آوازوں کی نشان دہی کی گئی ہے جن سے غالب کو خاص رغبت تھی۔رواں وشیریں آوازوں کے ساتھ ساتھ وہ سخت اور بھاری آوازوں کو بھی مہارت سے جزوِ شعر بناتے ہیں۔انھوں نے آوازوں کے زیر وبم سے امکاناتِ معنی کی نئی منزلیں سر کی ہیں۔ان کے کلام میں آنے والے اصوات کا دائرۂ کار خاصا وسیع ہے اور بعض غزلیں ایک مخصوص جذب ومستی کے عالم میں لکھی گئی ہیں جن میں صوتی عناصر شعر کی غنائی کیفیت کو اُس مقام تک لے گئے ہیں جہاں شاعری ''صریرِ خامہ'' سے ''نوائے سروش'' کی بلندیوں کو چھولیتی ہے۔صوتیاتِ کلامِ غالب نے غنائی شاعری کے ایسے معیار متعین کیے ہیں جن کی تعداد کا تعین مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔

غالب کے مطالعۂ اسلوب کا جزوِ چہارم ''صرفیات ونحویاتِ کلامِ غالب'' ہے۔صرفیات یا Morphology میں زبان کی چھوٹی سے چھوٹی بامعنی اکائیوں یعنی الفاظ کی سطح سے مطالعے کا آغاز کیا جاتا ہے جب کہ لفظ سے آگے جملے اور فقرات سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو قواعد کا تابع نہیں بنایا بلکہ صرفی ونحوی ہر دو سطح پر ان کی اجتہادی کاوشیں قابلِ تعریف ہیں۔وہ کبھی اپنے لہجے کی تبدیلی سے، کبھی الفاظ کے زیر وبم سے، کبھی سابقوں اور لاحقوں کی کارفرمائی سے، کبھی نت نئے مرکبات کی تخلیق سے، کبھی لفظوں کی تقدیم وتاخیر سے، کبھی حروف کی کمی بیشی سے، کبھی املائی امتیازات کو بروئے کار لاکر، کبھی مفرد الفاظ کی معنی خیزی سے، کبھی متضاد مترادف الفاظ کے دروبست سے زبان کے صرفی ونحوی ڈھانچے میں تبدیلیاں اور جدتیں متعارف کرواتے ہیں اور اردو زبان کا لسانی مرتبہ بلند کرتے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری ''محاسنِ کلامِ غالب'' میں بجاطور پر رقم طراز ہیں کہ:

> ''شیکسپئر اور غالب کا کام قواعدِ زبان کی پابندی نہیں ہے۔یہ قواعدِ زبان کا کام ہے کہ ان کی پابندی کرے یا ان کی خاطر اپنی درسیات میں خاص ضمیمہ جات کا اضافہ کرے۔...''[۱۱]

صرفیاتِ غالب یعنی مفرد الفاظ کی جدّت سے لے کر نحویات یعنی مرکب جملوں کی ندرت تک غالب کا کلام ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' ہے اور ایک ایک حرف کے پس پردہ بے شمار لسانی امکانات توجیہ کے محتاج ہیں۔کلامِ غالب کا صرفی ونحوی مطالعہ ایک بسیط موضوع ہے جو غالب کے لسانی اجتہادات کا شعور بخشتا ہے۔اسے ہم زبان کے جدید تنقیدی تناظرات اور نئے ادبی رویوں کا نقطۂ آغاز قرار دے سکتے ہیں۔

کلامِ غالب کے لسانی واسلوبیاتی مطالعے کی روشنی میں ہم نہ صرف غالب کے اردو کلام بلکہ فارسی شاعری اور مکاتیب کو بھی دورِ جدید کے نئے تنقیدی تناظرات کی روشنی میں از سرِ نو مطالعہ کرسکتے ہیں۔گویا اس تحقیق کے نتیجے میں غالبیات کے از سرِ نو مطالعے کا امکانی دریچہ کھلتا ہے۔یہ تحقیقی کاوش تفہیمِ غالب

کے سفر میں ایک نئے قدم کا اضافہ ہے۔اس تحقیقی مقالے میں لسانیات واسلوبیاتِ غالب کے لامحدود امکانات میں سے چند ایک منظر عام پر لائے گئے ہیں جب کہ مزید پہلو ہنوز محتاجِ تحقیق ہیں۔ بقولِ ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری:

''غالب تنقید کے سلسلے میں نہ تاریخ زیادہ معاونت کرتی ہے اور نہ آئیڈیالوجی۔ ان کی بڑائی کا تمام تر انحصار تخیل کی نادرہ کاری اور افسوں گری یعنی الفاظ کی حتی الوسع توانائیوں کو بحدِ کمال بروئے کار لاکر گنجینۂ معنی کا طلسم کھڑا کردینے پر ہے اور تنقید کا کام اس عمل کو Locate کرنا یا اس کے لیے ایسی کلید فراہم کرنا ہے جس سے معنی کا انکشاف سامنے لایا سکے..... جس طرح کائنات فطرت کی توانائیاں لامحدود، متنوع اور غیر مختتم ہیں اسی طرح غالب کی شاعری کی افہام وتفہیم کے امکانات بھی ہماری ظن وتخمین کی صلاحیت کے لیے ایک مستقل اور کھلا ہوا چیلنج ہیں۔''[۱۲]

☆☆☆

حوالہ جات:

۱۔ ھمّی، شان الحق، ڈاکٹر: مضمون ''کلامِ غالب کا لسانی تجزیہ''، مشمولہ کتابی سلسلہ ''غالب''، شمارہ ۱۹، ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۰۰ء، ص ۱۵۲۔

۲۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعۂ غالب، صفحہ پیش لفظ۔

۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۴۱۔

۴۔ عطش درانی، ڈاکٹر: مضمون، ادبی تحقیق کا مستقبل، مشمولہ، ماہنامہ اخبار اردو، جلد ۲۶، شمارہ ۳۰، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، مارچ ۲۰۰۹ء۔

۵۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اُردو زبان اور لسانیات، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۲۹۶۔

۶۔ غالب: کلیاتِ غالب فارسی، جلد اوّل، مرتّبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، اشاعت اوّل جون ۱۹۶۷ء، ص ۱۶۱۔

۷۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۹۵۔

۸۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۵۴۔

۹۔ ھمّی، شان الحق، ڈاکٹر: کتابی سلسلۂ غالب، ص ۱۵۳۔۱۵۴۔

۱۰۔ نارنگ، گوپی چند: ڈاکٹر، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۸۷۔

۱۱۔ بجنوری، عبدالرحمٰن، ڈاکٹر: محاسنِ کلامِ غالب، ص ۱۱۔

۱۲۔ اسلوب احمد انصاری (مرتّب): غالب ۔ جدید تنقیدی تناظرات، ص ۲۴۔

☆☆☆

کتابیات

بنیادی مآخذ

دیوانِ غالب:

عرشی، امتیاز علی (ترتیب و تصحیح): دیوانِ غالب اردو نسخۂ عرشی، علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ہند، اشاعت اوّل ۱۹۵۸ء۔

نظیر لدھیانوی، خان اصغر حسین خان: کلیاتِ غالب اردو، لاہور، مکتبۂ کارواں، کچہری روڈ، ۱۹۶۳ء۔

غالب: دیوانِ غالب نسخۂ شیرانی، لاہور، مجلس ترقی ادب، اشاعت اوّل ۱۹۶۹ء۔

مہر، غلام رسول (مرتب): دیوانِ غالب اردو عکسی، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، س۔ن۔

مالک رام (مرتب): دیوانِ غالب اردو، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۷۹ء۔

محمد انوار الحق: دیوانِ غالب جدید المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ مع مقدمۂ دیوان، آگرہ، مفید عام اسٹیم پریس، ۱۹۳۱ء۔

حامد علی خان، مولانا (مرتب)، دیوانِ غالب، لاہور، مجلسِ یادگارِ غالب، پنجاب یونی ورسٹی، ۱۹۶۹ء۔

دیوان غالب بہ تصحیح متن، لاہور، الفیصل اردو بازار، اپریل ۱۹۹۵ء۔

کلیاتِ غالب فارسی:

مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی (مرتب): کلیاتِ غالب فارسی (جلد اوّل)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۱۹۶۷ء

کلیاتِ غالب فارسی (جلد دوم)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۱۹۶۷ء

کلیاتِ غالب فارسی (جلد سوم)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۱۹۶۷ء

مکاتیب:

خلیق انجم، ڈاکٹر: غالب کے خطوط (جلد اوّل)، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، تیسرا ایڈیشن ۲۰۰۰ء۔

غالب کے خطوط (جلد دوم)، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۶ء۔

غالب کے خطوط (جلد سوم)، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، تیسرا ایڈیشن ۱۹۸۷ء۔

غالب کے خطوط (جلد چہارم)، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۳ء۔

عبادت بریلوی، ڈاکٹر: انتخابِ خطوطِ غالب، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، تیسرا ایڈیشن ۱۹۶۷ء۔

مہر، غلام رسول (مرتب): خطوطِ غالب، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، بار ہفتم ۱۹۹۳ء۔

شرحیں:

آسی، عبدالباری، مولوی: بکمل شرحِ کلامِ غالب، لاہور، مکتبۂ شعروادب، س۔ن۔

تبسم، صوفی غلام مصطفیٰ: روحِ غالب (منتخب اشعار کی شرح)، لاہور، فیروز سنز، باراوّل ۱۹۹۷ء۔

ہاشمی، حمیداللہ شاہ: گفتۂ غالب، لاہور، مکتبۂ دانیال، ۲۰۰۳ء۔

فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: تفہیمِ غالب، لاہور، اظہار سنز، ۱۹۸۹ء۔

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: شرح و متن غزلیاتِ غالب، ملتان، بیکن بکس گلگشت، طبع اوّل ۲۰۰۰ء۔

محمد باقر، آغا: بیانِ غالب، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۳۹ء۔

مہر، غلام رسول (مرتّب و شارح): نوائے سروش، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، س۔ن۔

طباطبائی، نظم، علی حیدر، سیّد، مولوی: شرحِ دیوانِ اردوئے غالب، لکھنؤ، سرفراز پریس، ۱۹۵۴ء۔

نیاز فتح پوری، علامہ: مشکلاتِ غالب، کراچی، ادارۂ نگار، ۱۹۶۲ء۔

چشتی، یوسف سلیم: شرحِ دیوانِ غالب، لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۵۹ء۔

ثانوی مآخذ:

غالبیات:

ابنِ حسن قیصر (مرتّب): غالب نما، کراچی، ادارۂ یادگارِ غالب، ۱۹۶۹ء۔

اخلاق حسین عارف: غالب اور فنِ تنقید، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، اشاعت اوّل ۱۹۷۷ء۔

اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: غزل تنقید (جلد اوّل)، علی گڑھ، یونیورسل بک ہاؤس، ۲۰۰۲ء۔

(مرتّب)، غالب جدید تنقیدی تناظرات، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۴ء۔

انیس ناگی: غالب — ایک شاعر ایک اداکار، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء۔

حالی، الطاف حسین، مولانا: یادگارِ غالب، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء۔

یادگارِ غالب، لاہور، مجلس ترقی ادب، اشاعت نو ۱۹۸۷ء۔

رشید حسن خان: املائے غالب، کراچی، یادگارِ غالب، طبع اوّل ۲۰۰۰ء۔

شکیل الرحمٰن: مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات، سری نگر، معصوم پبلی کیشنز، اشاعت اوّل ۱۹۸۷ء۔

شوکت سبزواری، ڈاکٹر: غالب — فکر و فن، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت اوّل ۱۹۶۱ء۔

فلسفۂ کلامِ غالب، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۹ء۔

صغیر النسا بیگم: غزلیاتِ غالب کا عروضی تجزیہ، نئی دہلی، مکتبۂ جامعہ نگر، ۱۹۸۵ء۔

عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعہ غالب، لاہور، ادب وتنقید، اشاعت دوم ۱۹۹۴ء۔
غالب کا فن، لاہور، ادارہ ادب وتنقید، ۱۹۸۷ء۔
عقیل احمد، ڈاکٹر (مرتّب): جہاتِ غالب، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، ۲۰۰۴ء۔
فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، لاہور، اظہار سنز، ۱۹۸۹ء۔
غالب پر چار تحریریں، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۱ء۔
فراقی، تحسین، ڈاکٹر: غالب — فکروفرہنگ، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۱۲ء۔
فرح ذبیح (مرتّب): نادر ذخیرۂ غالبیات (لطیف الزمان خان کے ذخیرہ غالبیات کی توضیحی وتشریحی فہرست)، ملتان، بہاءالدین زکریا یونی ورسٹی، ۲۰۰۳ء۔
فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: غالب — شاعر امروز فردا، لاہور، اظہار سنز، طبع اوّل ۱۹۷۰ء۔
تمنا کا دوسرا قدم اور غالب، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔
غالب اور غالبیات، ملتان، بیکن بکس، ۲۰۰۸ء۔
اردو کے چار بڑے شاعر، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء۔
فیاض محمود، سید، گروپ کیپٹن (مرتّب): تنقیدِ غالب کے سو سال، لاہور، مطبوعاتِ مجلس یادگارِ غالب، پنجاب یونی ورسٹی، ۱۹۶۹ء۔
محمد اکرام، شیخ: حکیمِ فرزانہ، لاہور، ادارۂ ثقافت اسلامیہ، طبع دوم ۱۹۷۷ء۔
غالب نامہ، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۵ء۔
محمد عرفان: طرزِ غالب، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، طبع اوّل ۲۰۰۴ء۔
محمود نیازی: تلمیحاتِ غالب، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، طبع دوم ۲۰۰۲ء۔
مختار الدین احمد، پروفیسر (مرتّب): نقدِ غالب، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔
نذیر احمد، پروفیسر، ڈاکٹر (مرتّب): تحقیقات انتخابِ مقالات، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۷ء۔
نذیر احمد: محاسنِ کلامِ غالب، لاہور، کتابیات، ۱۹۶۹ء۔
نعمان الحق، سید (مرتّب): محاسنِ کلامِ غالب، اسلام آباد، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، اشاعت اوّل ۲۰۱۳ء۔
نیاز فتح پوری، علامہ: غالب — فن اور شخصیت، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، اشاعت اوّل ۱۹۸۷ء۔
یاد، مشکور حسین، سید: غالب کی طبعِ نکتہ جُو، لاہور، کلاسیک، بار اوّل ۲۰۰۰ء۔
یوسف حسین خاں، ڈاکٹر: غالب اور آہنگِ غالب، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، طبع دوم ۱۹۷۱ء۔
غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، لاہور، اردو آرٹ پریس، اشاعت اوّل ۱۹۸۶ء۔

مقالات:

آزاد، محمد حسین، مولانا: مقالہ، زبان اردو، جلسہ انجمنِ پنجاب، لاہور، ۱۸۶۵ء، مشمولہ مقالات محمد حسین آزاد، مرتّب آغا محمد باقر۔

ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: مقالہ، اردو میں لسانی مطالعے کے ۲۵ سال، مشمولہ افکار، جوبلی نمبر، جون، جولائی، شمارہ ۳-۴، مکتبۂ افکار، کراچی، ۱۹۷۰ء۔

اشرف رفیع، ڈاکٹر: مقالہ، نظم طباطبائی، حیدرآباد، ۱۹۷۳ء۔

شمّل، این میری: مضمون، غالب کی رقصاں شاعری، مترجم قاضی افضال حسین، مشمولہ غالب جدید تنقیدی تناظرات، مرتّب اسلوب احمد انصاری: غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۴ء۔

جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مقالہ، طرزِ غالب، مشمولہ نئی تنقید، رائل بک کمپنی، کراچی، ۱۹۸۵ء۔

رؤف پاریکھ، ڈاکٹر: مقالہ، اردو لغت، تعبیر و تاریخ، مشمولہ اخبار اردو، جلد ۲۷، شمارہ ۸۔ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء۔

فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: اقبال کا لفظیاتی نظام، مشمولہ تنقیدِ اقبال کے سو سال، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، طبع دوم ۲۰۰۷ء۔

عائشہ سعید: مقالہ، اردو کا لسانی سرمایہ، مشمولہ دریافت، سالانہ شمارہ نمل، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء۔

محمد حسن عسکری: مضمون، میر، غالب اور چھوٹی بحر کا قصہ، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، مرتّبہ محمد سہیل عمر، نفیس اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۹ء۔

مسعود حسین خان، ڈاکٹر: غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ، مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمینار، ۱۹۶۹ء۔

مطالعۂ شعر صوتیاتی نقطۂ نظر سے، مشمولہ اردو تنقید، مرتّب حامدی کاشمیری، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، ۱۹۹۷ء۔

مصطفیٰ علی بریلوی، سید: زبان اور رسم الخط، مشمولہ، اردو رسم الخط، منتخب مقالات مرتّبہ شیما مجید، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء۔

نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام، مشمولہ تنقیدِ اقبال کے سو سال، مرتّبین ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، محمد سہیل عمر و دیگر، اکادمی ادبیاتِ پاکستان، اسلام آباد، طبع دوم ۲۰۰۷ء۔

فاروقی، نثار احمد، ڈاکٹر: مقالہ، اسلوب کیا ہے؟ مشمولہ اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، مرتّبہ ڈاکٹر عقیلہ جاوید، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۱۱ء۔

لسانیات/اسلوبیات/انتقاد:

آزاد، محمد حسین، مولانا: سخن دانِ فارس، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء۔

آبِ حیات، دہلی، کتابی دنیا، ۲۰۰۴ء۔

احتشام حسین، ڈاکٹر: ادب اور سماج، بمبئی، کتاب پبلشرز، ۱۹۴۸ء۔
اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: غزل تنقید (جلد اوّل)، علی گڑھ، یونیورسل بک ہاؤس، ۲۰۰۲ء۔
اقتدار حسین، ڈاکٹر: لسانیات کے بنیادی اصول، علی گڑھ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اشاعت اوّل ۱۹۸۵ء۔
انشا، انشا اللہ خاں: دریائے لطافت، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۳۵ء۔
اَنیس ناگی: شعری لسانیات، لاہور، کتابیات، طبع اوّل ۱۹۶۹ء۔
جابر علی سیّد: لسانی و عروضی مقالات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۹ء۔
جالبی، جمیل، ڈاکٹر: نئی تنقید، کراچی، رائل بک کمپنی، ۱۹۸۵ء۔
چٹرجی، سُنیتی کمار: انڈو آرین اینڈ ہندی، کلکتہ، ۱۹۶۹ء۔
حالی، الطاف حسین، مولانا: مقدمہ شعر و شاعری، لاہور، بک ٹاک، ۲۰۰۵ء۔
مقدمہ شعر و شاعری، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۱۹۸۸ء۔
حامدی کاشمیری (مرتب): اردو تنقید، نئی دہلی، ساہتیہ اکادمی، اشاعت اوّل ۱۹۹۷ء۔
حسرت موہانی، مولانا: نکاتِ سخن، حیدر آباد، انتظامی پریس، طبع ششم۔
خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، مستونگ، قلات پبلشرز، ۱۹۶۴ء۔
زبان کیا ہے؟، ملتان، بیکن بکس گلگشت، ۲۰۰۹ء۔
آواز شناسی، ملتان، بیکن بکس گلگشت، ۲۰۰۹ء۔
رشید حسن خاں: زبان اور قواعد، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو، اشاعتِ سوم ۲۰۰۱ء۔
رشید امجد، ڈاکٹر: زاویے اور شناختیں، راولپنڈی، مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء۔
زور، محی الدین قادری، ڈاکٹر: اردو کے اسالیبِ بیان، لاہور، مکتبہ معین الادب، ۱۹۶۲ء۔
ہندوستانی لسانیات، لکھنؤ، نسیم بک ڈپو، ۱۹۶۰ء۔
سرور، آلِ احمد، پروفیسر: نظر اور نظریے، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، س۔ن۔
سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔
تنقیدی دبستان (نظر ثانی و اضافہ شدہ ایڈیشن)، دہلی، بک کارپوریشن، اشاعت اوّل ۲۰۰۵ء۔
سلیمان ندوی، سید: نقوشِ سلیمانی، اعظم گڑھ، دار المصنفین، ۱۹۳۹ء۔
سہیل بخاری، ڈاکٹر: اردو کی کہانی، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۷۵ء۔
شبلی نعمانی، علامہ: شعر العجم (حصہ چہارم)، لاہور، نیشنل بک فاؤنڈیشن، س۔ن۔
شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر: تعبیر کی شرح، کراچی، اکادمی بازیافت، اشاعت اوّل ۲۰۰۴ء۔
شوکت سبزواری، ڈاکٹر: لسانی مسائل (مقالات)، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۳ء۔

شہاب ظفر اعظمی: اردو کے نثری اسالیب، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۹ء۔
شیما مجید (مرتب): اردو رسم الخط منتخب مقالات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۹ء۔
مقالاتِ ن۔م۔راشد، اسلام آباد، الحمرا پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء۔
طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب اور اسلوبیات، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء۔
اسلوبیاتی تنقید، تناظر وجہی سے قرۃ العین حیدر تک، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۳ء۔
عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء۔
البدیع، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء۔
البیان، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔
اسلوب، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۱۹۷۱ء۔
عبادت بریلوی، ڈاکٹر: اقبال کی اردو نثر، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، س۔ن۔
عبدالحق، مولوی، قواعدِ اردو، لاہور، لاہور اکیڈمی، س۔ن۔
عبدالرحمٰن، مرآۃ الشعر، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء۔
عبداللہ، ڈاکٹر، سید: ولی سے اقبال تک، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔
اشاراتِ تنقید، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔
نوادر اللفظ، کراچی، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، ۱۹۵۱ء۔
عسکری، محمد حسن: تخلیقی عمل اور اسلوب، کراچی، نفیس اکیڈمی اردو بازار، ۱۹۸۹ء۔
عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، لاہور، کمبائنڈ پبلشرز، ۲۰۰۰ء۔
عطش درانی، ڈاکٹر (مرتب): اردو تحقیق (منتخب مقالات)، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع اوّل ۲۰۰۳ء۔
عقیلہ جاوید، ڈاکٹر (مرتب): اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، ملتان، بیکن بکس گلگشت، ۲۰۱۱ء۔
فاروقی، شمس الرحمٰن، ڈاکٹر: افسانے کی حمایت میں، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء۔
شعر، غیر شعر اور نثر، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، طبع سوم ۲۰۰۵ء
شعرِ شور انگیز (جلد اوّل)، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، تیسرا ایڈیشن ۲۰۰۶ء
شعرِ شور انگیز (جلد دوم)، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، تیسرا ایڈیشن ۲۰۰۷ء
لفظ و معنی، الہ آباد، شہرزاد، اشاعت دوم ۲۰۰۹ء۔
فراقی، تحسین، ڈاکٹر: تنقیداتِ تحسین فراقی (منتخب مقالات)، مرتبہ اشتیاق احمد، لاہور، القمر انٹرپرائزرز،
طبع اوّل ۲۰۱۳ء۔
فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو تدریس، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔

اردو زبان و ادب، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔

فوزیہ اسلم، ڈاکٹر: اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء۔

قاسمی، ابوالکلام، ڈاکٹر: شاعری کی تنقید، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، اشاعت دوم ۲۰۰۸ء۔

کیفی، برج موہن دتا تیریہ، پنڈت: کیفیہ، لاہور، معین الادب، ۱۹۵۰ء۔

گیان چند جین، ڈاکٹر: لسانی جائزے، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۲۰۰۵ء۔

محمد آفتاب احمد ثاقب، ڈاکٹر: اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول (جلد اوّل)، راولپنڈی، اسد محمد پرنٹرز، طبع اوّل ۱۹۹۴ء۔

محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔

محمد ہادی حسین، سید: مغربی شعریات، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع سوم ۲۰۱۰ء۔

مسعود حسین خان، پروفیسر، ڈاکٹر: شعر و زبان، دکن، حیدر آباد، ۱۹۶۶ء۔

اقبال کی نظری و عملی شعریات، لاہور، اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر، طبع اوّل ۱۹۸۳ء۔

مسعود حسین رضوی ادیب: ہماری شاعری معیار و مسائل، لاہور، پاپولر پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۹ء۔

نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر (مرتب): اقبال کا فن، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اشاعت چہارم ۲۰۰۷ء۔

اسلوبیاتِ میر، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اشاعت چہارم ۲۰۰۰ء۔

اردو زبان اور لسانیات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔

ادبی تنقید اور اسلوبیات، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اشاعت دوم ۲۰۰۱ء۔

ناشاد، ارشد محمود، ڈاکٹر: اردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر، لاہور، مجلس ترقی ادب، اشاعت اوّل ۲۰۰۸ء۔

ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر: ساختیات ــــ ایک تعارف (منتخب مقالات)، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۱۱ء۔

لسانیات اور تنقید، اسلام آباد، پورب اکادمی، طبع اوّل ۲۰۰۹ء۔

نجم الغنی، مولوی رام پوری: بحر الفصاحت (جلد اوّل)، مرتب، سید قدرت نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۱۹۹۹ء۔

بحر الفصاحت (دوم)، مرتب، سید قدرت نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۲۰۰۱ء۔

بحر الفصاحت (سوم)، مرتب، سید قدرت نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۲۰۰۱ء۔

بحر الفصاحت (چہارم)، مرتب، سید قدرت نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۲۰۰۴ء۔

وحید الدین سلیم: افاداتِ سلیم، لاہور، شیخ مبارک علی اینڈ سنز، س۔ن۔

وزیر آغا، ڈاکٹر: تنقید اور جدید اردو تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت اوّل ۱۹۸۹ء۔

وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، سید: معروضی تنقید، کراچی، رائل بک کمپنی، اشاعت اوّل ۱۹۸۹ء۔

ہاشمی، حمید اللہ شاہ: فنِ شعر و شاعری اور روحِ بلاغت، لاہور، مکتبۂ دانیال، س۔ن۔

یونس خان، ایڈووکیٹ: جدید ادبی و لسانی تحریکیں، لاہور، دعا پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

رسائل / مجلّات:

اخبارِ اردو، ماہنامہ، جلد ۲۶، شمارہ ۳۰، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، مارچ ۲۰۰۹ء۔

اخبارِ اردو: ماہنامہ، جلد ۲۷، شمارہ ۸، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اگست ۲۰۱۰ء۔

افکار، جوبلی نمبر، شمارہ ۳۔۴، مکتبۂ افکار کراچی، جون جولائی ۱۹۷۰ء۔

اوراق، ماہنامہ خصوصی نمبر، شمارہ نومبر دسمبر، اوراق چوک، لاہور، اشاعت ۱۹۸۴ء۔

اوراق، ماہنامہ لاہور، سالنامہ اکتوبر نومبر، جلد ۲۰، شمارہ ۱۰۔۸، اوراق چوک، لاہور، نومبر ۱۹۸۵ء۔

بہترین ادب ۱۹۵۱ء، جلد پنجم، ادب لطیف، لاہور، اشاعت ۱۹۵۲ء۔

تخلیقی ادب، شمارہ ۳، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

دریافت، سالنامہ، شمارہ ۶ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء۔

غالب، شمارہ ۱۹، ادارہ یادگارِ غالب، کراچی، ۲۰۰۰ء۔

ماہِ نو، غالب نمبر، شمارہ ۳، جلد ۵۱، مطبوعات پاکستان، لاہور، اشاعت مارچ ۱۹۹۸ء۔

نقوش، غالب نمبر (حصہ اوّل)، شمارہ ۱۱۱، ادارہ فروغِ اردو، لاہور، فروری ۱۹۶۹ء۔

نقوش، غالب نمبر (حصہ دوم)، شمارہ ۱۱۳، ادارہ فروغِ اردو، لاہور، فروری ۱۹۶۹ء۔

نقوش، غالب نمبر (حصہ سوم)، ادارہ فروغِ اردو، لاہور، ۱۹۷۱ء۔

نقوش، ادبی معرکے نمبر ۲، شمارہ ۱۲۷، ادارہ فروغِ اردو، لاہور، ستمبر ۱۹۸۱ء۔

تواریخ:

تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: اردو ادب کی تاریخ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخِ ادبِ اردو (جلد اوّل)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۱۹۷۵ء۔

تاریخِ ادبِ اردو (جلد دوم)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع سوم ۱۹۹۴ء۔

تاریخِ ادبِ اردو (جلد سوم)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۲۰۰۶ء۔

تاریخِ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند، آٹھویں جلد، لاہور، پنجاب یونی ورسٹی، طبع اوّل ۱۹۷۱ء۔

کلیاتِ شعری:

انیس، میر ببر علی: کلیاتِ انیس، مرتبہ رانا خضر سلطان، لاہور، بک ٹاک، ۲۰۰۶ء۔

حالی، الطاف حسین، مولانا: کلیاتِ نظم حالی (جلد اوّل)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۱۹۶۸ء۔

محمد اقبال، علامہ: کلیاتِ اقبال اردو، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، اشاعت سوم ۱۹۷۷ء۔

میر تقی میر: کلیاتِ میر، مرتبہ عبدالباری آسی، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء۔

لغات رفرہنگ:

احمد دہلوی، سید، مولوی: فرہنگِ آصفیہ (جلد اوّل تا چہارم)، لاہور، مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۷۷ء۔

اردو لغت تاریخی اصول پر (جلد اوّل تا بائیس)، کراچی، اردو ڈکشنری بورڈ۔

جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت (جلد دوم)، دہلی، ایجوکیشنل پباشنگ ہاؤس۔

حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز: کشافِ تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم ۱۹۸۵ء۔

نورالحسن، مولوی: نوراللغات (جلد اوّل تا چہارم)، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۵ء۔

وارث، سرہندی: علمی اردو لغت (جامع) لاہور، علمی کتاب خانہ، ۲۰۰۳ء۔

ENGLISH BOOKS & DICTIONARIES:

1. Encyclopaedia Britannica
2. F.Steingass, A Comprehensive Persian English Dictionary. Oriental Book Reprint Corporation, First Indian Edition, 1972.
3. F.Steingass, A Learner's Arabic-English Dictionary, Asian Publishers,1978.
4. F. L. Lucas, Style, Pan Books London, 1964.
5. John Middleton Murrey, The Problems of Style, Oxford University Press, 1952.

WEBSITES:

www.ghalib.org

www.urduseek.com/ghalib